

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Trujillo Serrano, María José; Yousfi López, Yasmina, dir. Margarita Xirgu :
análisis y recepción de la escena teatral en la Barcelona del siglo XX. 2015. (1203
Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/146999>

under the terms of the  ^{IN}
COPYRIGHT license



MARGARITA XIRGU: ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LA ESCENA TEATRAL EN LA BARCELONA DEL SIGLO XX

103698 Treball de Fi de Grau
Grau en Traducció i Interpretació
Curs acadèmic 2014-15

Estudiant: M^a José Trujillo Serano

Tutor: Yasmina Yousfi López

10 de junio de 2015

Facultat de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona

Datos del TFG

Título: Margarita Xirgu: La escena teatral en la Barcelona de principios del siglo XX.

Autor: M^a José Trujillo Serrano

Tutor: Yasmina Yousfi López

Centro: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudios: Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico: 2014-2015

Palabras clave

Margarita Xirgu, teatro siglo XX, anàlisis literario, crítica teatral, Barcelona.

Key words

Margarita Xirgu, 20th century theatre, literary analysis, theater critic, Barcelona.

Resumen

En este trabajo analizamos cinco obras estrenadas por Margarita Xirgu durante sus primeros años en Barcelona. Nuestro objetivo es estudiar qué recepción tuvieron entre el público de la época y qué motivos empujaron a la actriz a incluir dichas obras en su repertorio artístico. Además, una parte importante de nuestro trabajo será la traducción al español de los fragmentos utilizados a modo de ejemplo, originalmente escritos en catalán, alemán, francés e inglés.

Abstract

In this end-of-degree project we analyse five plays premiered by Margarita Xirgu during her early years in Barcelona. Our goal is to study which reception they had among the public of the time and which reasons pushed the actress to include those plays in her artistic repertoire. Another important part of our thesis will be the translation into Spanish of the fragments used as examples, originally written in Catalan, German, French and English.

Aviso legal

© M^a José Trujillo Serrano, Barcelona, 2015. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Legal notice

© M^a José Trujillo Serrano, Barcelona, 2015. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Avis legal

© M^a José Trujillo Serrano, Barcelona, 2015. Tous les droits réservés.

Aucun contenu de ce travail ne peut être objet de reproduction, communication publique, diffusion et/ou transformation, de manière partielle ou totale, sans permis ou autorisation de l'auteur(e).

Agradecimientos

Me gustaría dedicar unas breves líneas a aquellos que, de alguna forma, han contribuido en la elaboración de este trabajo de fin de grado y agradecerles que se hayan tomado la molestia de ayudarme cuando lo he necesitado.

En primer lugar, debo dar las gracias a una de las bibliotecarias de la Biblioteca de Catalunya, por esas largas tardes buscando en archivos y catálogos material que pudiese servirme en el proceso de documentación.

Después, me gustaría mencionar a mi amigo y becario en el Institut del Teatre, Xavier Lluís Chavarría, por estar pendiente de mis progresos y facilitarme fotos y documentos de Margarita Xirgu que guardaba para mí cuando estos caían en sus manos.

Y por último, quiero expresar mi mayor gratitud a mi tutora, Yasmina Yousfi, no solo por dirigir mi trabajo con gran profesionalidad, sino también por hacerlo con entusiasmo y paciencia y, sobre todo, por ofrecerse a tutorizarme aun cuando no entraba en sus planes llevar ningún trabajo este año. Por creer en mí y ayudarme y sacrificar un poco de su tiempo para resolver mis dudas y aconsejarme. Sin ella este trabajo no existiría y es por ello que debo decir: gracias.

Índice de contenidos

Agradecimientos	4
Introducción	6
1. Contexto teatral.....	8
1.1. La escena española en el paso del siglo XIX al XX	8
1.2. Teatro Catalán de entre siglos	10
2. Margarita Xirgu	12
3. Estudio comparativo de cinco dramas estrenados por la Xirgu en Barcelona.....	14
3.1. Presentación de las obras	14
3.2. Análisis de las obras.....	19
4. Crítica y recepción de las obras analizadas	38
5. Conclusiones.....	47
6. Referencias bibliográficas	49
ANEXOS	52
Anexo 1: Cronología artística de Margarita Xirgu en Barcelona hasta 1915.....	53
Anexo 2: Críticas teatrales referentes a los estrenos de las obras escogidas	56
Anexo 3: Traducciones de los fragmentos seleccionados	62

Introducción

Margarita Xirgu fue una de las actrices más importantes del panorama del teatro español del siglo XX. Sin embargo, su debut en el mundo del teatro profesional no ha sido debidamente tratado y, a día de hoy, no existe un estudio que recoja información y crítica sobre las obras más importantes estrenadas en Barcelona durante la primera mitad de ese siglo; tan solo contamos con algunas fotografías deterioradas por el paso de los años en las que apenas se advierte algún decorado y la vestimenta de la protagonista (que en algunos casos generó fuertes polémicas, tal y como veremos en el apartado que corresponda). Precisamente ese es el objetivo de este TFG: realizar un análisis comparativo de cinco obras de teatro especialmente importantes en los inicios de su trayectoria profesional para reflexionar sobre las semejanzas y divergencias del repertorio que la Xirgu eligió para iniciar su carrera: qué características comparten y en qué aspectos difieren, cuáles eran las intenciones de sus dramaturgos y qué conclusiones pueden extraerse de los conflictos que se presentan y las resoluciones de los protagonistas... Para acabar de tratar dichas obras, hemos recogido las críticas publicadas referentes a sus estrenos a fin de reconstruir la puesta en escena y poder determinar qué recepción tuvieron entre el público barcelonés de entonces. El objetivo final será determinar qué tipos de obras convivían en la escena de la primera mitad del siglo XX e intentar entender qué motivaba a Margarita a escoger una u otra obra y los papeles que se atrevió a interpretar cuando nadie más quiso hacerlo.

Existen principalmente dos motivaciones que nos empujan a la elección de este tema como propuesta de trabajo de fin de grado: por una parte, el vacío académico existente en relación a Margarita Xirgu en esos primeros años. De hecho, apenas hay un par de biógrafos especializados en la actriz –Antonina Rodrigo y Francesc Foguet– y, aunque en sus libros hablan de dicho período, lo hacen profundizando en las cuestiones más biográficas, sin poner especial énfasis en los criterios de selección que siguió la artista ni sus actuaciones iniciales. Por otra parte, si bien este es un trabajo principalmente orientado a la literatura, debemos remarcar que para elaborarlo se han seguido metodologías propias del campo de la documentación y, por supuesto, del de la traducción. Esto último encuentra justificación en el hecho de que las obras han sido trabajadas en el idioma en el que fueron concebidas, es decir, en inglés –*Salome*–, francés –*Thérèse Raquin*–, alemán –*Elektra*–, castellano –*El yermo de las almas*– y catalán –*Terra Baixa*– y de que todos los ejemplos empleados en el análisis han sido debidamente traducidos y añadidos como anexos al final del trabajo. Esta decisión se ha tomado por varios motivos: en primer lugar, porque la lectura de un texto original permite la apreciación de matices que a menudo se pierden en el proceso de búsqueda de equivalentes en otra lengua. En segundo lugar, es necesario mencionar que las traducciones originales que llevaron a cabo Joaquim Pena –musicólogo y crítico musical catalán– y Rafael Moragas –escritor, periodista y crítico musical, artístico y literario catalán– han resultado prácticamente imposibles de encontrar, probablemente

por su escasa difusión o por haberse perdido tras cumplir su función –a excepción de *El yermo de las almas*, Margarita estrenó las obras trabajadas en catalán–. A esto debe sumársele el hecho de que las opiniones respecto a la calidad de dichas traducciones sean contradictorias –Xavier Rius Xirgu califica como penosas las traducciones de Joaquim Pena mientras que los críticos las alaban–. Todo ello nos lleva a la necesidad de proponer una adaptación propia que nos permita, además, aplicar todas las técnicas y conocimientos adquiridos a lo largo de estos cuatro años de carrera enfocados al mundo de la traducción.

A lo largo de este trabajo nos centraremos en el debut de una de las personalidades más importantes del siglo XX, en lo que a teatro se refiere, y, mediante la búsqueda exhaustiva de documentos concernientes a esa primera etapa de su carrera artística, trataremos de dar a su irrupción en el teatro profesional la importancia que realmente merece.

1. Contexto teatral

1.1. La escena española en el paso del siglo XIX al XX

Tal y como César Oliva expone en *Teatro español del siglo XX*, “a principios del siglo XX la actividad escénica mantiene uno de sus índices más altos”¹. Tras el desastre de la pérdida de las colonias que tuvo lugar en el año 1898, surgió un deseo de europeización que pretendía acabar con la imagen de una España arruinada y débil. Aunque había una clara voluntad de expansión cultural, el índice de analfabetismo era escandalosamente bajo –63,8% en 1900– y las obras de teatro iban en su mayoría dirigidas a una clase media/alta que pagaba precios muy elevados por una butaca. No obstante, había un amplio abanico de precios y horarios para garantizar también la asistencia de las clases populares y conseguir, así, mayores ingresos.

El teatro que triunfaba entre el público español durante esa época partía del drama decimonónico y el género chico, géneros fundamentales del momento. Se seguía el canon tradicional de la comedia española, aunque tomando una nueva forma orientada a la burguesía, por lo tanto, las propuestas de renovación eran más bien escasas y solo un pequeño porcentaje de los espectadores estaba abierto a las novedades que llegaban del resto de Europa y que quedaban relegadas a lo que se denominó *teatro íntimo*. Debido a este rechazo de la apertura a nuevas formas de representación escénica, las obras de principios del siglo XX presentaban una calidad muy inferior a las expectativas revolucionarias de la época –crisis del teatro–. Esto supuso que determinados autores fueran menospreciados y otros enormemente ensalzados. Es el caso, por ejemplo, de los dramaturgos Benavente y Valle-Inclán. Mientras el primero se convirtió en un autor de renombre con estrenos habituales y prolijos, el otro fracasó en su intento de introducir en España otro tipo de teatro, puesto que se le impidió representar sus obras en los escenarios habituales.

Úrsula Aszyk, en su artículo “El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”, nos explica los motivos por los cuales la Reforma teatral no tuvo en España el mismo éxito que en otros países europeos:

A España llegaban los ecos de la Reforma, pero el mismo teatro español no se juntaba espontáneamente con ella. Los deseos de trasplantar a España los logros de la Reforma Teatral quedaban más bien al margen de la vida cotidiana del teatro español de las primeras décadas de este siglo, en el cual dominaban las comedias de rosa de los hermanos Quintero, los astracanes de Muñoz Seca y toda clase de obras del género chico².

¹ Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, 2003, p. 13.

² Aszyk, Úrsula. “El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1986, p. 176.

Pese al esfuerzo que muchos autores realizaban por renovar una escena española estancada en lo tradicional, al público le gustaba asistir a la representación de obras que no les supusieran un gran esfuerzo a nivel de comprensión y reflexión, y por eso no permitían la introducción de nuevas dramaturgias que se salieran de ese canon. Para exponer esta idea, Aszyk cita a Díez-Canedo en su publicación de la siguiente manera:

«El público devora comedias» escribía el crítico, y a continuación añadía: «En ningún país, con ser tanta la abundancia teatral de España, se tiene menos repertorio que en el país de Lope y Calderón. Esa misma fertilidad es quizá causa de ello³.»

Así pues, los deseos de llevar a España la Reforma Teatral se enfrentaban con el teatro de índole burguesa y en general, se juntaban con los intentos de renovación del teatro español. Los artistas que más se aproximaron a la Reforma europea fueron: Gregorio Martínez Sierra, autor y director de escena a quien la crítica compara con Lugné-Poe en Francia, y su «Teatro de Arte» creado en el Teatro Eslava en Madrid, en 1917, con el «Théâtre de l' Oeuvre» en París; Cipriano Rivas Cherif, director de escena, escritor y crítico, alumno de Edward Gordon Craig, y Margarita Xirgu, la famosa actriz catalana, admiradora de Eleonora Duse y una gran partidaria de la Reforma. Ella, en colaboración con Rivas Cherif, lleva a los escenarios españoles las obras de Lorca, Alberti, Valle-Inclán⁴.

A principios del siglo XX empezaron a manifestarse en la escena española dos vertientes teatrales que irían evolucionando con el paso de los años. En primer lugar, como género mayoritario, se siguió la línea de un teatro burgués y convencional que englobaba la alta comedia benaventina, el teatro en verso y el teatro cómico de corte tradicional –comedia costumbrista y sainete–. En este teatro es fundamental la figura de Jacinto Benavente y Francisco Ruiz Ramón nos explica en su libro algunos aspectos de su teatro. Es interesante, por ejemplo, la elección que el dramaturgo hacía de los espacios en los que transcurrían sus historias:

Benavente, como antes los dramaturgos de la “alta comedia”, como los comediógrafos realistas coetáneos cuyo mayor empeño es reflejar la psicología y las costumbres, la ideología y la moral de la sociedad burguesa, bien para aleccionar, bien para satirizar o para trazar desenfadadamente la crónica diaria, reúne a sus personajes en cuatro espacios escénicos fundamentales: los interiores burgueses ciudadanos (salones y gabinetes); los interiores cosmopolitas (lujosos salones en una elegante estación invernal, en un yate, en un palacio); los interiores provincianos (salas, saloncitos y salones de Moraleda [...]) y los interiores rurales (cocina, comedor o sala de campesino acomodado). En esos mismos espacios escénicos, aunque transfigurados por el truchimán de una intención simbólica o vagamente poética, transcurre la acción del

³ Aszyk, Úrsula, *op.cit.* p.176

⁴ *ibídem*

“teatro fantástico” o “infantil” para el que tan mal dotada estaba la imaginación benaventina⁵.

Alejándose del patrón que seguía este teatro tradicional, fueron apareciendo autores que escribían obras con una fuerte voluntad renovadora. De entre estos cabe destacar nombres como Benito Pérez Galdós, Àngel Guimerà, Unamuno, Valle-Inclán, Jacinto Grau, Claudio de la torre o Lorca, entre otros:

Enfrentados al naturalismo, veían el escenario como espacio indeterminado entre la novela y lo que creían un teatro nuevo, distinto al que gustaba al público de entonces. Su gusto por el diálogo los llevó a cultivar géneros híbridos, auténticas narraciones que tenían la objetividad de la palabra como elemento axial. [...] Participaban de la idea de reteatralización que no era más que dotar a la escena de sus más ancestrales características, aunque dentro de la contemporaneidad que los nuevos movimientos artísticos marcaban⁶.

Por lo tanto, podemos afirmar que en esta primera mitad de siglo se apreciaba una clara oposición entre el dinamismo y actividad de la época y la conciencia permanente de crisis, con un teatro pobre pensado para un público acostumbrado a asistir a representaciones teatrales de fácil asimilación y sin una gran trascendencia que les obligara a reflexionar más allá de lo que veían en el escenario. La crítica jugó aquí un papel muy importante, pues hubo un sector que se encargaba de apoyar las propuestas de renovación y puntualmente informaba y comentaba algunas novedades de la escena europea, de la que llegaron algunas muestras a España. Toda esta voluntad de renovación pretendía oponerse al teatro burgués naturalista que se había instalado en los escenarios.

Los dramaturgos del momento compaginaban su actividad escénica con otros oficios de los que obtenían su principal sustento. Tan solo aquellos que conseguían éxito y la posibilidad de estrenar sus obras con regularidad en algún teatro podían permitirse dedicarse en exclusiva al mundo del espectáculo.

1.2. Teatro Catalán de entre siglos

La Barcelona de fin de siglo era una ciudad caracterizada por la renovación y el cambio. A partir de la Exposición Universal, celebrada el año 1888 –la primera de España–, la ciudad condal empezó a transformarse en el núcleo industrial y europeo que es actualmente, acogiendo a burgueses y aristócratas provenientes de todo el mundo así como a la flor y nata de los sectores profesionales más prestigiosos. Asimismo, llegó a Barcelona el modernismo como movimiento arquitectónico, artístico y literario y se expandió a un ritmo vertiginoso hasta convertirse en la que fue la corriente imperante a principios del siglo XX. En palabras de Antonina Rodrigo, la fisonomía de Barcelona

⁵ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español del siglo XX*, Cátedra, 1984, p. 27.

⁶ Oliva, César. *Op.cit.*, (2003) p. 28.

“sufre una gran operación estética; se abren nuevas vías, se ensanchan otras, se improvisan jardines, se urbanizan barrios, se levantan edificios colosales, gigantescos para la época”.⁷

Es también un período de agitación política y con importantes avances y cambios en el mundo de lo laboral, entre los cuales cabe destacar el nacimiento de la Unión General de Trabajadores (UGT) y el primer congreso nacional del Partido Socialista, así como las reivindicaciones básicas de los catalanes formuladas por la Lliga de Catalunya.

Barcelona se convirtió en la capital mundial del arte durante los años de la Primera Guerra Civil y dio la bienvenida a las obras de los artistas más reconocidos del momento –Cézanne, Matisse, Courbet...– a la vez que vio nacer a las figuras más representativas del arte catalán hasta el momento –Gaudí, Miró, Russiñol, Domènech i Muntaner...–.

En cuanto a las artes escénicas, es obligatorio mencionar a Àngel Guimerà, el dramaturgo más universal de la literatura catalana, y del que convendrá hablar cuando se analice su obra más importante: *Terra Baixa*. Tras Guimerà, empezó a cobrar protagonismo un teatro modernista del que surgieron dos vertientes reconocidas. En primer lugar, existía un teatro regeneracionista, nacido como reivindicación social, que tomaba como modelo el teatro europeo de raíz naturalista de Henrik Ibsen y pretendía despertar en los ciudadanos una conciencia más política y social. Ibsen “nos presenta la lucha del individuo contra una sociedad corrompida, tradicional o injusta, con la construcción de personajes de gran intensidad”⁸. Por otra parte, apareció una vertiente más simbolista que proponía un teatro cargado de esteticismo y elitismo que seguía los pasos de Mästerlinck o d’Annunzio. El simbolismo formaba parte de un idealismo filosófico que se alzaba contra el positivismo y el cientificismo, con una propuesta que pretendía evocar el mundo y las emociones sirviéndose de temas existencialistas como el sueño la pureza o la muerte. Los máximos exponentes de esta dramaturgia fueron Adrià Gual con su teatro íntimo y, sobre todo, Santiago Rusiñol.

En la transición del siglo XIX al XX todos estos autores sufrieron una evolución hacia nuevos modelos teatrales que abandonaban las fórmulas modernistas. Del mismo modo, es importante mencionar la creación de nuevos teatros y la consolidación de una dramaturgia más comercial que continua en la línea de los sainetes, las comedias de costumbres, dramas históricos, melodramas... y se aleja por tanto del intento de renovación del teatro occidental contemporáneo.⁹

Ramón Rosselló resume este período de la siguiente forma:

⁷ Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu*, Barcelona, Flor del viento, 2005, p.25.

⁸ Rosselló, Ramón. *El teatre català del segle XX*. Edicions Bromera, Barcelona, 2011, p.37, “ens presenta la lluita de l’individu contra una societat corrompuda, tradicional o injusta, amb la construcció de personatges de gran intensitat”. Traducción mía

⁹ *Ibidem*, p.40.

En este contexto, pese a algunos momentos de crisis, se irá ganando espacio para las obras en lengua catalana. [...] Esta etapa acabará marcada por la instauración de la II República y, sobre todo, por el alzamiento militar de 1936 que da lugar, primero, a la Guerra Civil y, posteriormente, al inicio de un régimen dictatorial. A raíz de las medidas represivas del régimen franquista, se vivirá un estancamiento de la evolución cultural y escénica vivida hasta ese momento pese a los obstáculos de la dictadura de Primo de Rivera (1923 -1930).¹⁰

2. Margarita Xirgu

Margarita Xirgu fue una de las mejores actrices trágicas del teatro universal del siglo XX. Representó las obras más importantes y polémicas de la escena del momento y fue a la vez aclamada y criticada por los papeles que escogió a lo largo de su carrera artística. Combinó su actividad en España con numerosas giras en el continente latinoamericano, en el que permaneció tras el estallido de la contienda civil, que la obligó a exiliarse en Uruguay y jamás le permitió regresar.

Nació en Molins de Rei (Barcelona) el 18 de julio de 1888. A la edad de ocho años se instaló en la ciudad condal y ya empezó a mostrar un gran amor por la lectura y aptitudes para la declamación. Ya desde muy joven empezó con ensayos en los Ateneos obreros¹¹, dado que su padre pertenecía al del Distrito V. Fue precisamente en este Ateneo donde interpretó, a la edad de 15 años, el papel de Curra en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, dejando al público atónito y convencido de su gran talento. Domènec Guansé la recuerda así:

Fuera de la escena era morenita, esmirriada y no se podía decir que fuera muy guapa. En la escena, en cambio, un ardor muy personal la transfiguraba: los ojos le brillaban y su voz tenue, pero de timbre puro y raro, adquiría intensidad. Y la pasión, el entusiasmo con que se entregaba al trabajo, se contagiaba a los demás actores y sugestionaba a los espectadores. Sólo tenía once o doce años, pero parecía joven. Y esto la favorecía. Cuando saludaba, al finalizar un acto, lo hacía con la gracia y el aplomo de una actriz consumada, desde el patio de butacas subía un murmullo en el que se mezclaban la admiración y la ternura. Se había convertido en un ídolo de aquel público.¹²

Pocos años después, en 1906, le ofrecieron el papel protagonista en la obra *Thérèse Raquin* de Zola, en el círculo de propietarios de Gràcia, y ese mismo año debutó también en el teatro Romea interpretando a Blanca en *Mar i Cel*, de Guimerà. En los

¹⁰ Rosselló, Ramón. *Op.cit.*, p.37, p. 22, “En aquest context, tot i alguns moments de crisi, s’anirà guanyant espai per a les obres en llengua catalana. [...] Aquesta etapa acabará marcada per la instauració de la II República el 1931 i, sobre tot, per l’alçament militar de 1936 que dóna lloc, primer, a la Guerra Civil i, posteriorment, a l’inici d’un règim dictatorial. Arran de les mesures repressives del règim franquista, es viurà l’estroncament de l’evolució cultural i escénica viscuda fins aquell moment, tot i els entrebancs de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).” Traducción mía.

¹¹ Los ateneos obreros pretendían ser centros culturales populares, es decir, se centraban en las preocupaciones y necesidades culturales y de ocio de las clases trabajadoras.

¹² “Margarita Xirgu, la ilustre actriu espanyola, inaugurarà la temporada oficial del Teatre Odeón el pròxim mes de abril”, *Crítica*, Buenos Aires, 2 de abril de 1937.

años siguientes estrenó varias obras en los teatros más importantes de Barcelona –entre las cuales figura la polémica *Salomé*, de Wilde o la *Elektra* de Hofmannsthal– y algunos autores llegaron incluso a escribir dramas para ella. Además, es importante mencionar que, aparte de su labor como actriz, creó su propia compañía de teatro en 1911.

1913 fue un año muy importante para su carrera. La Xirgu se encontraba trabajando en el Principal de Barcelona interpretando *Fru-Frú*. Al acabar la última función recibió una oferta de un importante empresario argentino, Faustino da Rosa, que le brindaba un contrato para actuar por Argentina, Chile Y Uruguay y que la llevó a emprender el que sería el primero de los cuatro viajes que realizaría a Sudamérica. Dicho contrato estipulaba que la actriz contaría con un mínimo de veinte representaciones en cada una de las ciudades en las que actuara, con unos beneficios del 50% brutos, sin contar un pequeño impuesto municipal. Las obras escogidas para la gira fueron: *Maria Rosa y Andrónica*, de Àngel Guimerà; *El genio alegre*, de los hermanos Quintero; *La alcaldesa de Pastrana*, de Marquina; *Salomé*, de Oscar Wilde; *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas; *Fru-Frú*, de Meilhac y Halévy; *Magda*, de Sudermann; *La virgen loca*, de Hosmé Israel; *Juventud de príncipe*, de Forster; *El rayo*, de Núñez; *Matrimonio interino*, de Gavault y Charvay; *Miqueta y su madre*, de Flers y Caillavet; *El amor vela y Primerose*, de Caillavet; *El amigo Fritz*, de Erckmann-Chatrian; *María del Carmen*, de Feliu i Codina; *Theodora*, de Sardou; *La chocolaterita*, de Gavault y *Lady Godiva*, de Linares Rivas.

A su vuelta a España se estrenó en los teatros de algunas capitales españolas, como Madrid o Sevilla, donde grandes autores como Galdós o los hermanos Quintero escribieron obras para ella y donde cosechó importantes éxitos. No obstante, la actriz nunca dejó de lado su actividad en Barcelona y siguió estrenando importantes obras en la ciudad condal, como *El yermo de las almas*, en 1915. Más tarde, en 1921, realizó un segundo viaje a Sudamérica y posteriormente, en 1926, conoció a Lorca, hecho muy importante en su vida ya que el autor granadino la convertiría en la protagonista de muchas de sus obras. En 1927 estrenó *Mariana Pineda*, en Barcelona, y en los años siguientes interpretó papeles de suma importancia en los teatros de diversas capitales españolas.

Cuando la guerra civil estalló en España, Margarita se encontraba en el que fue su cuarto y último viaje a Sudamérica. Se consideró conveniente que la actriz no regresara a España mientras durara el conflicto y, de hecho, nunca volvió a la península. Siguió representando grandes éxitos en ultramar y murió durante una operación quirúrgica el 25 de abril de 1969, en Uruguay.

3. Estudio comparativo de cinco dramas estrenados por la Xirgu en Barcelona

3.1. Presentación de las obras

Las obras escogidas para analizar en el trabajo debían haber sido representadas en alguno de los teatros de Barcelona durante las dos primeras décadas del siglo XX, período anterior a su exilio en el que la mayor parte de su trabajo se centró en la ciudad condal. Así, en la lista confeccionada englobamos cinco obras: *Thérèse Raquin*, *Terra Baixa*, *Salomé*, *Elektra* y *El yermo de las almas*. Margarita Xirgu fue una de las pocas actrices que se atrevió a interpretar el papel de mujeres malditas como Salomé o Elektra, roles que resultaban muy polémicos en el tiempo en el que se representaron, o a aceptar trabajar para autores tan controvertidos como Valle-Inclán.

Thérèse Raquin es una obra escrita en 1867 por el autor francés Émile Zola y adaptada por él mismo en 1873 para convertirla en una pieza de teatro que se estrenó el 11 de julio de ese mismo año en el Théâtre de la Renaissance de París. Esta novela marcó el inicio del Naturalismo, del cual el propio autor es creador. Dicho movimiento surge algo más tardíamente que el realismo y, de hecho, coinciden en algunos aspectos, aunque tiene una serie de características que lo distinguen de este: la obra naturalista pretende aplicar las teorías científicas al arte, plasmando una realidad que ha sido observada con frialdad y distancia y reproducida de manera totalmente fiel, sin modificarla en pos de lo estético. En palabras de Justo Fernández López,

el término “Naturalismo” designaba la estética literaria que tomaba como materia artística la verdad objetiva de la vida sensible, basándose fundamentalmente en la observación. Intentó hacer de la novela una obra científica positivista, como había hecho Claude Bernard con la Medicina, para lo cual aplicó a sus narraciones los principios deterministas del medio propuestas por Taine, la selectividad de las especies de Darwin y las leyes de la herencia expuestas por el doctor Lucas¹³.

Lo que moverá a los personajes de los dramas y novelas de esta corriente literaria será la lucha por la vida, actuarán mostrando una actitud determinista en un mundo lleno de desigualdades clasistas en el que solo el más fuerte sobrevive. Las obras inscritas en este movimiento describen las escenas con increíble minuciosidad y no vacilan a la hora de detallar los aspectos más terribles y desagradables de la realidad que envuelve a los personajes, que actúan movidos por sus instintos más primarios. A todo esto hay que añadir el pesimismo fatalista que reina en el ambiente.

Thérèse Raquin nos narra una historia protagonizada por una joven que debe casarse con su primo Camille, con quien lleva una vida aburrida y monótona en el centro de París. Un día Camille trae a casa a un amigo, Laurent, de quien Thérèse se enamora y

¹³ Fernández López, J. (s.f.) Naturalismo. Información recuperada el 12/03/15. Disponible en: <<http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Naturalismo.htm>>

con quien comienza una aventura. Ambos se desharán de Camille arrojándolo a las aguas del Sena para poder vivir su romance en paz, pero la pasión del principio dará paso al remordimiento y la desconfianza, que los distanciará hasta el punto de conseguir que se odien. Finalmente, el miedo a ser entregados por Madame Raquin –tía de Thérèse y conocedora de su secreto– les hará escoger la vía del suicidio.

En cuanto a *Terra Baixa*, Guimerà la publicó en 1896, en una época en la que recientemente se habían dado cambios en la escena catalana, ya que había tenido lugar una transición hacia una economía de mercado y a los teatros acudía una mayor variedad de público. En esa época el teatro sufría una crisis que encontraba su explicación en la mala calidad de unas obras que se escribían con el único fin de agradar a la audiencia, minimizando costes y sin tener en cuenta a ese nuevo grupo de espectadores de origen rural que veían en el teatro una fuente de distracción. Frederic Soler intentó llegar a este nuevo público mediante la renovación de la antigua tradición del teatro popular catalán – con la creación de “dramas de verdaderas costumbres catalanas” o comedias musicales que seguían el patrón “chico encuentra, pierde y reencuentra a chica” – e hizo su teatro más cercano al de los autores castellanos. Así, consiguió ganarse a un público que apostaba por un teatro comercial y populista. Algo más tarde, en la década de los 70 y sobre todo los 80, varios intelectuales catalanes sintieron la necesidad de crear una dramaturgia con fines más literarios y que añadieran prestigio al panorama catalán. Esa fue una misión que llevó muy bien a cabo Àngel Guimerà, renovando la tradición que ya había inaugurado Soler, e incluso mejorándola, debido a la originalidad de sus obras, su condensación dramática y su capacidad de síntesis.

Guimerà pasó de escribir un teatro en verso y de ambientación histórica a uno en prosa ambientado en lo contemporáneo. Se caracterizó por conferir a sus personajes un lenguaje coloquial y centrarse en la temática del poder y sus relaciones, creando conflictos sociales entre el mundo de los obreros y el capital, además de incluir siempre en sus argumentos algún triángulo amoroso. Es en *Terra Baixa* donde el autor consigue “la mejor síntesis entre la trama amorosa y el conflicto de poder, que toma en este drama un carácter claramente simbólico [...]”¹⁴.

El drama nos narra la historia de Marta, una joven huérfana que vive bajo el techo del amo Sebastià, un hombre que le dobla la edad y lleva abusando de ella desde que la acogió cuando andaba moribunda con su padre en busca de cobijo. Sebastià decide casarla con un pastor de las montañas que prácticamente no conoce el trato humano para acallar los rumores que circulan sobre su relación y así poder casarse con una pubilla que asegure su estabilidad económica sin tener que renunciar a Marta. Pero el gran corazón Manelic, el pastor, enternece a Marta hasta enamorarla y ambos intentan huir hacia la tierra alta, símbolo de paz y bondad. Pero Sebastià, que no está dispuesto a salir

¹⁴ Guimerà, Àngel. *Terra Baixa*, Barcelona, editorial Les eines, 2003, p. 17.

perdiendo, decide matar a Marta por atreverse a intentar dejarle y Manelic lo estrangula con sus propias manos, dando un final muy dramático a la obra.

Puesto que Àngel Guimerà escribía en catalán, la obra no tuvo que sufrir ningún tipo de adaptación y pudo representarse en 1909 en su versión original. Ese no sería el caso de *Salomé*, cuya representación se basó en la traducción de Joaquim Pena de 1908 que, además, fue calificada de penosa, tal y como explica Xavier Rius Xirgu en el monográfico que dedica a la actriz¹⁵. La obra original de Oscar Wilde fue escrita en 1892 y pertenece a la corriente simbolista, aunque algunos críticos optan por decir que el drama de Wilde es un “brillante pastiche del arte decadentista de finales de siglo”¹⁶.

La versión wildeana de la leyenda bíblica fue muy criticada por muchos debido al uso de temas y tratamientos que el autor toma de otros escritores, e incluso llegó a ser considerada una burda imitación de reescrituras anteriores. No obstante, muchos otros afirmaban que es precisamente esa mezcla de fuentes lo que la hace innovadora y moderna. La *Salomé* del escritor inglés presenta un erotismo ambiguo: por una parte, la princesa idumea es la personificación o paradigma de la sensualidad, movida por un deseo sexual que la consume. Por otra, es guiada por “inspiración divina”, casta, es una virgen y en ningún momento llega siquiera a exhibir su desnudez, pues al retirar los siete velos sigue teniendo el cuerpo cubierto de joyas. De lo que no cabe duda es de que es una mujer fatal, muy típica en el simbolismo francés del siglo XIX. Este tópico nació a finales de siglo, en un momento en que la mujer empezaba a irrumpir en la vida pública y los hombres se sentían desconcertados y asustados ante el nuevo papel que estaba tomando la mujer en la sociedad y que se alejaba cada vez más de esa imagen maternal y sumisa a la que el sexo masculino estaba acostumbrado. Este recelo provocó que muchos artistas adoptaran una actitud misógina en sus creaciones, que muestran mujeres tentadoras y crueles, causantes de desgracias, malditas. Citando las palabras de Erika Bornay:

Salomé no es un objeto pasivo de la lujuria de Herodes ni un instrumento de la venganza de su madre, sino un activo agente de destrucción, una agresiva y peligrosa criatura a quien Iokanaan gritará: “El mal entró en el mundo por la mujer. No me toquéis”¹⁷.

El mito de *Salomé* narra la historia de una princesa hermosísima que se enamora de Jokanaan (Juan Bautista), un profeta prisionero de su padrastro, Herodes. La joven insiste en seducirlo pero este la rechaza, así que incita a Herodes mediante una

¹⁵ Rius Xirgu, Xavier, Margarita Xirgu, actriz catalana, (s.f.) Información recuperada el 15/03/15. Disponible en: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/127acatc/127acatc.htm>>.

¹⁶ Kellogg-Dennis, Patricia. "Oscar Wilde's *Salomé*: Symbolist Princess," in: *Rediscovering Oscar Wilde*, ed. C. George Sandulescu. Gerrards Cross: Colin Smythe Ltd., 1994 *apud* Thuleen, Nancy "Salome: A Wildean Symbolist Drama." Artículo en línea. 19 de diciembre de 1995. Disponible en <<http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>>.

¹⁷ Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p.196.

insinuante danza con el fin de conseguir que este le entregue la cabeza del preso en una bandeja de plata, para poder así darle el beso que le negó en vida.

Otra de las obras escogidas es *Elektra*, obra que Hofmannsthal escribió en el año 1903 tomando algunos aspectos de la obra homónima de Sófocles: la muerte de Agamenón vengada y la interpretación de tres roles femeninos. Se trata de una de las obras máspreciadas del posromanticismo alemán y cautivó al compositor Richard Strauss que, al asistir a su representación, no pudo evitar pedirle al autor que la convirtieran en una ópera. Aquí vemos ciertas diferencias con la tragedia griega, y es que en la original la historia no gira solo en torno a la figura de Elektra como sí lo hace la obra alemana. De hecho, aunque ambas comparten el mismo argumento y hacen referencia al mismo mito, como bien nos dice J. Martínez Ruiz, se trata de mujeres algo distintas:

El sumo protagonismo de la Electra de Hofmannsthal acarreará que ni siquiera la punición de los asesinos logre acallar los lamentos o detener la danza de la heroína quien, a diferencia de la sofoclea, nunca abandonará su aislamiento y, cuando en el palacio se inicien las celebraciones, seguirá estando fuera y sola¹⁸.

A esto debemos añadir la opinión de Cardona Castro, expuesta en su artículo “Psicopatología del decadentismo alemán: de Wagner (Tristán) a Nietzsche («Ditirambos de Dionisio») y Hofmannsthal (Electra):

Si bien Electra tiene aquí los rasgos básicos que Sófocles supo darle, Hofmannsthal los exagera, dando a la heroína caracteres de modernidad que manifiestan el signo enfermizo de los tiempos modernos. Enfermizo, como todo lo decadente. Electra es estudiada en profundidad psicológica, pero el mito se transforma en manos de Hofmannsthal, como se transformó el mito de los Nibelungos en manos de Wagner¹⁹.

A nivel argumental, la obra narra la historia de Elektra, una joven griega cuyo único propósito se reduce a vengar la muerte de su padre, Agamenón, brutalmente asesinado por su mujer y su amante. La joven permanece a lo largo de toda la dramaturgia aislada y sumida en la más completa oscuridad, esperando a que su hermano Orestes regrese para ayudarla en su misión. Esta vez también se recurrió a la traducción al catalán de Joaquim Pena de 1912, adaptada especialmente para la ocasión.

Por último, escogimos *El yermo de las almas*, primera obra del autor gallego Valle-Inclán. Es una adaptación de “Octavia Santino”, narración incluida en su obra

¹⁸ Martínez, J. “El *daimon* sofocleo en la Elektra de Hugo von Hofmannstahl”, *Revista de Filosofía*. Número 14, 1997, pp. 192–193.

¹⁹ Cardona-Castro, A. “Psicopatología del decadentismo alemán: de Wagner (Tristán) a Nietzsche («Ditirambos de Dionisio») y Hofmannsthal (Electra)”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2006. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/psicopatologa-del-decadentismo-alemn-de-wagner-tristn-a-nietzsche-ditirambos-de-dionisio-y-hofmannsthal-electra-0/>>

Femeninas. Originalmente nació como *Cenizas*, en 1899, y posteriormente fue adaptada y rebautizada con el título con el que hoy la presentamos.

Aunque a día de hoy el dramaturgo es conocido sobre todo por su esperpento, sus primeras obras son más poéticas y se inscriben en los movimientos simbolista –una rama evolucionada del Romanticismo y el Naturalismo y surgido como negación del primero por influencia del surrealismo– y antinaturalista. La representación de estas obras era difícil porque los actores y los escenarios españoles no estaban preparados para una puesta en escena que proponía “prescindir de toda contingencia de fondo y forma y dar la esencia estética en la más pura y absoluta simplicidad”²⁰. Para Valle-Inclán las palabras y la ambientación muestran mejor el estado anímico de los personajes que el decorado o la escenografía, y los protagonistas no aparecen como individuos con un problema que resolver sino como símbolos de una idea que debe transmitirse al lector:

La obra tiene de simbólico, sobre todo, su ambientación, cargada de insinuación dolosa y trágica. La anunciada muerte de la protagonista, como en otros dramas y óperas del XIX, sirve de catarsis a sus seres más próximos y queridos. El amante, la madre, finalmente el marido (que sólo aparece en el final de la obra, y es descrito como «un anciano de barba blanca y solemne»), se presentan más que como seres de carne y hueso, de conflictos externos bien definidos, como verdaderos símbolos, con ideas que refieren el ser que lo pierde todo, y los que se mecen en un difícil contexto social, que incluye el honor de la familia²¹.

La obra narra la historia de una mujer enferma, Octavia, que vive amancebada en casa de su amante y cuya muerte se nos anuncia desde el principio. La adúltera se debate a lo largo de toda la obra entre abandonarse al amor que siente por Pedro Pondal o expiar sus pecados y volver arrepentida junto a su marido (mucho mayor que ella) y su hija, cuya custodia le es prohibida por su madre, que no aprueba la actitud inmoral de la enferma.

Valle-Inclán y Margarita ya se habían conocido previamente, en la época en la que la Xirgu pisó por primera vez los escenarios madrileños. Aunque en un primer momento su relación fue bastante buena, su cooperación acabó en disputa, puesto que Valle odiaba su obra y le molestó enormemente que la actriz estuviera pensando en programarla para Madrid y, según él, lucirse a su costa (este punto se expondrá debidamente en el último bloque del trabajo).

²⁰ Oliva, C. “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, *Universidad de Murcia*, 2002. Disponible en [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7300/1/ALE_15_07.pdf], pp. 115 – 116.

²¹ *Ibíd.*, p. 116.

3.2. Análisis de las obras

Anteriormente ya hemos mencionado la importancia que la Xirgu tuvo a lo largo del siglo pasado. Sin embargo, la trayectoria de la actriz ha sido estudiada basándose fundamentalmente en su segunda etapa, tras haber visitado Latinoamérica y pisar los escenarios madrileños. Las obras que nos ocupan fueron estrenadas por una Margarita que apenas irrumpía en el mundo de la dramaturgia profesional, y la etapa en la que las representó ha sido, hasta el momento, muy poco investigada. Mediante este análisis pretendemos poner en común cinco dramas aparentemente inconciliables para intentar comprender su convivencia en un lugar y momento determinados: la escena catalana de principios del siglo XX.

En las páginas siguientes trataremos los aspectos formales de las obras: personajes, tiempo, espacio, símbolos, conflicto, intención del autor... Aunque el punto más importante comprenderá el estudio de los personajes y las relaciones que se establecen entre ellos, comparándolos asimismo entre sí para encontrar los aspectos que los unen y ahondar en aquellos que los diferencian. Sin embargo, antes de esto es conveniente contextualizar cada pieza teatral a fin de sumergirnos en la época en la que nos sitúan y comprender así el porqué de los conflictos que se originan y su resolución.

Ambientación

Nuestra actriz obtuvo su primer papel importante sustituyendo a la actriz principal del drama *Thérèse Raquin*. En esta obra, Zola propone un conflicto ambientado en el París de la década de los setenta, en ese momento un verdadero hervidero de artistas llegados de toda Europa y algunos países de Hispanoamérica. En la capital francesa convivían burgueses adinerados y obreros empobrecidos que atravesaban una situación precaria. Pero una pieza clave para las manifestaciones artísticas y literarias del fin de siglo serían esos desterrados de la sociedad que tienen su visión particular del mundo: los bohemios, encargados de mostrar mediante sus obras el decadentismo de su sociedad. Sin embargo, Zola no pertenecía a este grupo de artistas. Él se convirtió gracias a sus obras en una gloria nacional que “reveló la parte más cruda de la sociedad francesa, renegando del idealismo romántico y de la hipocresía burguesa”²². El éxito y la fama que obtuvo con sus publicaciones le permitieron ascender hasta formar parte de la élite intelectual. Algunos años más tarde, en la misma ciudad, Oscar Wilde publicaría la polémica *Salomé*. La acción de esta reescritura bíblica tiene lugar en la Galilea de Herodes Antipas, conocido como “el Tetrarca”, que reinó desde el año 4 a.C. hasta su muerte. El autor irlandés defendió toda su vida el concepto del “arte por el arte” que sí se correspondía en cierto modo con el estilo de los bohemios, aunque era cultivado por escritores pertenecientes a una clase social más bien pudiente, como es el caso de Wilde.

²² Jarque, Fietta. “La doble vida de Émile Zola”, *El País*, 2009. Artículo en línea. Información recuperada el 18/03/15. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2009/08/15/babelia/1250291167_850215.html>.

En esta misma década, Guimerà nos transporta no muy lejos de ese París cosmopolita, a la Catalunya de finales del siglo XIX, en un momento en el que el catalanismo irrumpía con fuerza tanto a nivel político –con el nacimiento de la Lliga Regionalista– como cultural –el uso del catalán se extendió a las obras literarias–. Se trata de una época de grandes cambios a nivel artístico e intelectual que tienen que ver, sobre todo, con la prosperidad económica de una burguesía que se encontraba en auge y con el deseo de europeización de una Barcelona que había presentado con un éxito apabullante su primera Exposición Universal.

Lejos de la capital catalana, Hugo von Hofmannsthal escribía en la Viena capital del Imperio Austrohúngaro. En ese momento, la ciudad austríaca era un auténtico núcleo artístico, político y financiero y recibía oleadas de inmigrantes de muy distintas procedencias, con lo cual experimentó un crecimiento demográfico extraordinario hasta el punto de duplicar su población entre 1870 y 1910. Era una época en la que la expresión artística estaba en pleno apogeo y empezaban a oírse nombres como Gustav Klimt, Otto Wagner o Karl Kraus, entre otros, y en la que destacamos la presencia de intelectuales como Freud y su teoría del psicoanálisis. En este contexto, Hofmannsthal, nacido en el seno de una familia aristocrática, publicó una reescritura de la *Elektra* de Sófocles que nos remonta a la Micenas de los siglos XIII-XII a.C, momento en el que se cree que tuvo lugar la Guerra de Troya, estrechamente unida a este drama.

Valle-Inclán sitúa la acción en el Madrid de principios del siglo XX. Eran tiempos difíciles para una España que aún sufría las consecuencias del desastre del 98, en el que el país perdió sus últimas colonias. A partir de ese momento, se inició un período de decadencia en el que se advertía una urgente necesidad de regeneración. La burguesía controlaba toda la producción, de modo que cualquier emancipación artística era prácticamente imposible. En ese momento llegaba a España una corriente modernista que bebía del simbolismo francés y en el cual englobaríamos las primeras obras del autor gallego, en las que prima la estética de la palabra por encima del mensaje que se quiere transmitir. En el artículo de César Vallejo que comentábamos anteriormente, el autor nos explica esto de una forma muy clara:

En las primeras obras de don Ramón del Valle-Inclán no es difícil advertir rasgos que se mantendrán a lo largo de toda su producción. El más importante, en mi opinión, el baño de literatura. No es que carezcan de elementos teatrales; es que éstos se encuentran reforzados por una especial ponderación de la palabra. De ahí que la crítica haya insistido, desde muy distintos frentes, en que bien parece un teatro más para leer que para representar. Esto procede del cuidado del texto, incluidas las didascalias, pese a que éstas tengan su razón de ser en tanto que indicaciones para la representación²³.

El propio Valle-Inclán nos revela la esencia de su dramaturgia:

²³ Oliva, César, *Op.cit.* (2002), p. 114

«en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, que no necesita de la representación escénica para ser teatro. Yo escribo todas mis obras en diálogo porque así salen de mi alma»²⁴

Estudio de los personajes

Una vez enmarcadas las obras, procedemos con el análisis de sus principales personajes. Si en algo coinciden los autores de nuestros cinco dramas es en la decisión de escoger a una mujer como protagonista de su historia. Empecemos, por ejemplo, con Marta, de *Terra Baixa*. Marta es una joven de veinticuatro años que fue acogida a los catorce por el amo Sebastià, un déspota que abusa de ella tanto a nivel físico como psicológico desde que entró en su propiedad. Este personaje es frágil e inestable, puesto que puede adoptar una actitud sumisa y conformista, pero también subversivo, porque al final decide alzarse en contra del maltrato que recibe. Puesto que no ha conocido otro tipo de relación que la que mantiene con Sebastià, cree que lo que sienten el uno por el otro es amor y no se da cuenta de lo destructivo que es en realidad el vínculo que hay entre ambos. Se lamenta por el trato que recibe pero no se plantea el hecho de enfrentarse a Sebastià, opción que se le hace inconcebible:

Marta: No sé per què tinc de plorar d'aquesta manera! Tants anys que no ploro aixís!... Si jo em pensava que ja ni en sabia! (*Se va eixugant amb pauses.*) Jo havia de dir que no, i sempre que no al Sebastià; que per força no m'hi casarien! Ara jo veig, ara, lo desgraciada que sóc. (*Pausa*) Si no sóc ningú, jo, ningú; que em van agafar com una bèstia, i com una bèstia m'han criat; i ara... Mareta meva! (*Pausa*) Jo no el vui, no, aquest home! Jo no l'haig de voler al Manelic! Que em deixin estar tota sola! (*Petit remor fora.*) Serà el Sebastià; que no ho vegi que ploro, que em pegaria, el males entranyes! Si ell me pegava fins que em matés, sí que ploraria, sí; sí que ploraria. Mes el Sebastià també deu patir casar-me a mi, ara; perquè si no em portés voluntat, ell prou que em llençaria! I té, no, que em vol aquí! Aquí sempre, sempre! (*Pausa*) Que en dec ser de dolenta jo! Dolenta d'aquí ben endintre! Perquè si no ho fos tant, de dolenta, tindria més esperit, jo, i ja fa temps que hauria fugit d'aquesta casa, o m'hauria tirat pel xuclador de la resclosa! (Rabiosa contra ella mateixa) I no m'hi tiraré ni avui mateix; i fins m'hi casaré amb aquest home! (*Remor a fora*) Què és això a fora! Serà el pastor! Sí, sí; serà el Manelic! Jo no el vui veure! Jo no el vui veure! (*Fuig cap a dintre*)²⁵.

En este monólogo es fácil apreciar que la joven se debate interiormente entre negarse a aceptar ser casada a la fuerza y huir o incluso suicidarse. Lo curioso de la psicología de este personaje es que ante una situación extrema, como lo es el entregarse a un

²⁴ Dougherty (1983), p. 168. *apud* Oliva, César, *Op.cit.* (2002), p. 114.

²⁵ Guimerà, Àngel. *Op.cit.*, (2003), p.53.

hombre en contra de su voluntad; se culpa y auto compadece por ser fiel y desear algo que la está destruyendo: el supuesto amor de Sebastià. Llegados a este punto, debemos comparar la resignación que caracteriza a Marta en contraposición al inconformismo latente en el carácter de Thérèse Raquin. Del mismo modo que ocurre con Marta, la joven burguesa es obligada a casarse con su primo Camille y lo acepta porque, al igual que la catalana, se siente en deuda por haber sido acogida al quedar huérfana, aunque en el caso de Thérèse, esta preferiría haberse quedado en la calle: “J’aurais demandé l’aumône comme une bohémienne... Vois-tu, je préférerais l’abandon à leur hospitalité²⁶.” Es por eso que su modo de actuar frente a esta coacción es también muy distinto: Raquin optará por urdir un plan consistente en asesinar a su marido y volverse a casar con su amante:

LAURENT

Aie confiance. Nous nous calmerons aux bras l'un de l'autre, lorsque nous serons deux contre l'effroi. Quand viendrai-je?

THÉRÈSE

La nuit de nos noces. Et elle ne tardera pas, vois-tu. Le dénouement est proche. Prends garde, voici ma tante²⁷.

De las palabras de Thérèse extraemos la idea de que es una mujer manipuladora que ha atado muy bien todos los cabos de un modo frío y calculador, que conoce la forma en la que piensan aquellos que la rodean y sabe perfectamente cómo responderá su tía ante la muerte de su hijo, aunque se muestre siempre distante e indiferente, como así lo prueban sus primeras intervenciones en la obra:

MADAME RAQUIN, *regardant le portrait*.

Ah c'est ça. La bouche surtout, la bouche est frappante.

Tu ne trouves pas, Thérèse ?

THÉRÈSE, *sans s'approcher*.

Si. (Elle va à la fenêtre, où elle s'oublie, le front contre la boiserie.)

Su personaje adopta una actitud pasiva y melancólica, responde de forma escueta a lo que se le pregunta, a menudo sirviéndose de monosílabos, desganada. Thérèse juega ante los demás el rol de mujer sumisa mientras planea en la sombra el modo de deshacerse de su marido:

LAURENT, *se séparant d'elle, d'une voix plus basse*.

Si tu étais veuve pourtant...

THÉRÈSE, *rêveuse*.

Nous nous marierions, nous ne craindrions plus rien, nous réaliserions notre rêve.

[...]

²⁶ Zola, Émile. *Thérèse Raquin*, Paris, Charpentier et C^{ie} libraires-éditeurs, 1875, p. 32

²⁷ Ibídem, p. 74.

THÉRÈSE, *seule, après un instant de rêverie.*
Veuve.²⁸

La actitud de Thérèse vendría fijada no solo por el hastío que le produce verse atrapada en un entorno burgués del que desea huir a toda costa, sino también, sobre todo, por ese determinismo que caracteriza a la corriente naturalista y según el cual los personajes tienen un destino prescrito del cual no pueden escapar. Los protagonistas de la adaptación de Zola actúan movidos por sus instintos más primarios, implícitos en la naturaleza del temperamento con el que han nacido. Según explica el propio autor en el prólogo a su segunda edición:

En *Thérèse Raquin* pretendí estudiar temperamentos y no caracteres. En eso consiste el libro en su totalidad. Escogí personajes sometidos por completo a la soberanía de los nervios y la sangre, privados de libre arbitrio, a quienes las fatalidades de la carne conducen a rastras a cada uno de los trances de su existencia. Thérèse y Laurent son animales irracionales humanos, ni más ni menos [...] he mostrado las hondas alteraciones de una forma de ser sanguínea al entrar en contacto con otra, nerviosa.²⁹

Sin embargo, Thérèse y Marta no son las únicas que deben hacer frente a un matrimonio con el que no están conformes. En *El yermo de las almas* el argumento gira en torno al adulterio cometido por Octavia, casada con un hombre mucho mayor que ella “un anciano de barba blanca y solemne”, con Pedro Pondal. Lo que diferencia su historia de la de las protagonistas de Guimerà y Zola es que esta no es capaz de tomar ninguna decisión. Mientras las otras eligen dos vías completamente opuestas para hacer frente a su problema, el personaje valleincliniano permanece en un permanente estado de indecisión:

PEDRO

Contesta. ¿Tú quieres que yo me vaya?

OCTAVIA

Sí... Yo no... Lo quiere Dios.

PEDRO

¿Y que no vuelva a verte?

OCTAVIA

Sí... ¡Lo quiere Dios!

PEDRO

¡Me iré! Me iré, y no me verás más!

¡Adiós, Octavia! ¡Mi Octavia querida! ¡Adiós, infame!

OCTAVIA

¡Pedro...! ¡Pedro...! ¡No te vayas! ¡No te vayas, aunque me condene!³⁰

²⁸ Zola, Émile, *op. cit.*, p.36

²⁹ Zola, Émile. Prólogo, en: *Thérèse Raquin*, Barcelona, Alba editorial, 2002, pp. 10-11.

³⁰ Valle-Inclán, Ramon María. *El yermo de las almas*, Madrid, Alianza editorial, 1970, p.55.

En este fragmento queda patente que la duda de Octavia es causada tan solo por el temor a ser condenada por Dios tras su inminente muerte. En su discurso no apreciamos en ningún momento signos de arrepentimiento, sino más bien la urgencia de expiar sus pecados, por un lado, y el miedo a perder a su hija, por el otro. Aunque en el prólogo queda claro que la protagonista antepone quedarse con su amante a volver junto a la niña e, inmediatamente después, cae enferma.

PEDRO

No te morirás... Vete cuando quieras. No nos moriremos ninguno de los dos... Todo tiene término, y nuestro amor debe tenerlo también. Nos ponemos ridículos. Vete.

OCTAVIA

¡Hija! ¡Hija mía, perdóname!³¹

Si se tratara de otro autor, podríamos pensar que su enfermedad tiene una función moralizante que pretende advertir al lector acerca del poder divino y la importancia del honor y la fidelidad. No obstante, sabemos que Valle manifestaba una actitud fuertemente anticlerical que ya observamos en su ópera prima. Así lo expone Ángela Ena Bordonada en su artículo “Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle-Inclán”:

El anticlericalismo de Valle se manifiesta también en el rechazo, bajo el tono de una fuerte sátira, de una religión basada en el deber, el castigo y el sufrimiento; una religión que, censurando los placeres que proporciona la vida, tiene la muerte no sólo como instrumento didáctico, sino como máxima meta en la vida del hombre. [...] No menos implacable se muestra Valle con el fanatismo de la sociedad que apoya esta religión y que la utiliza como medio de presión, dominio y poder. Enlaza aquí el anticlericalismo con la crítica anti burguesa característica de toda la obra de Valle, al hacer responsable directa de esta postura a la burguesía y, con frecuencia, a sus representantes femeninos³².

De hecho, en esta obra el espectador no puede culpar a Octavia por ser una adúltera, sino solo sentir compasión por una víctima encerrada en un matrimonio convenido que por fin ha encontrado el amor y debe renunciar a él por las convenciones morales de una sociedad de postín en la que solo importan las apariencias:

OCTAVIA

Tú sabes que a mí me casaron siendo una niña con un hombre casi viejo... Yo, hasta ahora no había querido a nadie. ¡Es mi único amor, mi verdadero y último amor!³³

Y, tomando como referente este tipo de relación, podemos regresar a Marta para establecer un paralelismo entre la historia de Octavia con su marido y la suya con

³¹ Valle-Inclán, Ramon María, *Op.cit.*, p.26.

³² Ena Bordonada, Ángela (1998), Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle-Inclán, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, nº 3,

³³ Valle-Inclán, Ramon María, *Op.cit.* p.61

Sebastià. Guimerà presenta muy sutilmente, en palabras de la joven, una confesión que el espectador ha ido forjándose en su mente desde el inicio de la función:

MARTA: [...] I quan més ballava jo, més reia la gent, menos l'amo, que em mirava, em mirava! [...] i després me va agafar pel cos i va preguntar al pare què volia. [...] Ell me va asseure a sobre els seus genolls, que jo tenia catorze anys, i el Sebastià ja potser trenta... I... d'aquell dia va venir que al pare el va fer Moliner. I a mi... fins ara... (*Tapant-se la cara amb les mans*)³⁴.

Si ahondamos en el contenido de este fragmento, podemos observar la inocencia con la que Marta llega a la casa de Sebastià y el modo en que él se apropia de ella como si fuese una más de sus pertenencias para sumergirla en el ambiente de maldad y depravación que constituye la Terra Baixa. Marta solo ha conocido la crueldad de una sociedad que se caracteriza por el egoísmo y el abuso de poder, la total falta de moralidad. Tras conocer a Manelic, que viene de la Terra alta, símbolo de pureza y bondad, de inocencia y sencillez, la joven se irá dando cuenta de la hostilidad del mundo que la rodea e irá sufriendo una evolución que la llevará a alejarse paulatinamente del “mal” para conocer el “bien”. Este cambio se ve simbólicamente en el rechazo que Marta empieza a experimentar hacia Sebastià a medida que va enamorándose de Manelic.

MARTA (*plorant*) [...] I el Sebastià, el mal home, perquè ara sí que ho veig que ho ha sigut tota la vida, un mal home, per allà baix divertint-se pels hostals, i... tant de bo s'hi quedés per sempre! Perquè si el Sebastià no tornava mai més, qui sap si el Manelic encara em perdonaria, que ell sí que és bo, que se li veu a la cara, i m'estima [...] ³⁵

A su vez, la historia de Marta i Sebastià nos lleva inevitablemente a pensar en la lascivia con la que Herodes mira a la Salomé de Wilde:

SALOME

I will not stay. I cannot stay. Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. In truth, yes, I know it³⁶.

En la obra del autor inglés, Herodias, madre de nuestra protagonista, está ahora casada con Herodes, el hermano de su ex marido, que, sin embargo, se siente fuertemente atraído por su sobrina y no puede evitar desearla hasta el punto de despertar los celos de su esposa, que se siente amenazada por el efecto que su hija causa en los hombres:

HERODIAS

You must not look at her! You are always looking at her !³⁷

³⁴ Guimerà, Àngel. *Op.cit*, p.98.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ Wilde, Oscar. *Salome*, Nueva York, Dover Publications, 1967, p.10.

HERODIAS

There are others who look at her too much.³⁸

HERODIAS

I have told you not to look at her.³⁹

HERODIAS

You are looking again at my daughter. You must not look at her. I have already said so.⁴⁰

La Salomé wildeana es una *femme fatale*, personaje tipo muy utilizado por los artistas *fin-de-siècle*⁴¹. Todo en ella desprende una sensualidad brutal que lleva a enloquecer a todo el que la mira. Sus gestos, sus palabras y la forma en la que incita a los hombres para conseguir de ellos lo que quiere la convierten en un auténtico mito erótico tras el cual se aglomeran todo tipo de desgracias. Su belleza es letal y su crueldad, inmutable.

SALOME

[*Smiling.*]

Thou wilt do this thing for me, Narraboth, Thou knowest that thou wilt do this thing for me. And on the morrow when I shall pass in my litter by the bridge of the idol-buyers, I will look at thee through the muslin veils, I will look at thee, Narraboth, it may be I will smile at thee. Look at me, Narraboth, look at me. Ah ! thou knowest that thou wilt do what I ask of thee. Thou knowest it ... I know that thou wilt do this thing.

THE YOUNG SYRIAN

[*Signing to the third soldier*]

Let the prophet come forth. . . . The Princess Salome desires to see him⁴².

Salomé se siente muy segura de sus armas y no cesa hasta conseguir lo que desea, a cualquier precio. Por eso le dará igual que el joven sirio se dé muerte al escucharla desear los labios de otro hombre, ni escuchará al profeta blasfemar contra ella o su madre, porque solo podrá ver esa boca que tanto anhela y que se le está negando, lo que acrecienta su ansia. Ante la imposibilidad de hacerse con un beso de Jokanaan, la princesa pronuncia una frase que se convierte rápidamente en sentencia: ocurra lo que ocurra en el desenlace, Salomé besará la boca del visionario.

³⁷ Wilde, Oscar. *Op.cit.*, (1967), p.27

³⁸ Wilde, Oscar, *Op. Cit.*, p. 30

³⁹ *Ibíd.*, p.31

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 45

⁴¹ La expresión *fin de siècle* se refiere generalmente a los últimos años del siglo XIX. Tiene connotaciones de decadencia que se consideran típicas en los últimos años de un período próspero, y una excitante expectativa —o desesperada— por el cambio que generalmente se espera cuando un siglo o un período llega a su fin.

⁴² *Ibíd.*, pp. 16-17

SALOME

Let me kiss thy mouth.

JOKANAAN

Cursed be thou! daughter of an incestuous mother, be thou accursed!

SALOME

I will kiss thy mouth, Jokanaan.

JOKANAAN

I do not wish to look at thee. I will not look at thee, thou art accursed, Salome, thou art accursed. [*He goes down into the cistern.*]

SALOME

I will kiss thy mouth, Jokanaan ; I will kiss thy mouth.⁴³

Para conseguirlo, la princesa recurre una vez más a sus fatales encantos y realiza ante Herodes una danza de intenciones claramente eróticas y persuasivas, cubierta tan solo por siete velos de los que irá desprendiéndose durante su baile. Además –y esto nos sirve para probar la maldad e indiferencia con la que obra–, ejecuta su baile sobre el charco de sangre que ha dejado el joven sirio al suicidarse.

SALOME

I am awaiting until my slaves bring perfumes to me and the seven veils, and take off my sandals. [*Slaves bring perfumes and the seven veils, and take off the sandals of Salome.*]

HEROD

Ah, you are going to dance with naked feet. 'Tis well ! 'Tis well. Your little feet will be like white doves. They will be like little white flowers that dance upon the trees. . . . No, no, she is going to dance on blood. There is blood spilt on the ground. She must not dance on blood. It were an evil omen⁴⁴.

La forma en la que Salomé agita sus velos en la oscuridad de la noche nos remite inevitablemente al final de la obra de Hofmannsthal, en el que Elektra baila triunfante tras ver cumplida su venganza:

*(Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Kniee, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.)*⁴⁵

Sin embargo, es necesario establecer ciertas diferencias entre el baile de una y otra. El contoneo de Salomé es sensual, provocativo, irresistiblemente tentador, incitante a la vez que malévolo. Los movimientos de Elektra son, en cambio, oscuros y siniestros, antinaturales. Lejos de la provocación que suscita el danzar de la hija de Herodias, los

⁴³ Wilde, Oscar, *Op. cit.*, p.26.

⁴⁴ Wilde, Oscar. *Op.cit.*, p.52-53.

⁴⁵ Von Hofmannsthal, Hugo. *Elektra: Tragödie in einem Aufzug*, Berlin, S.Fischer Verlag, 1904, pp. 93 – 94

extravagantes gestos de la griega resultan bruscos y macabros. Salomé busca seducir a Herodes para conseguir la cabeza de Jokanaan, mientras que Elektra celebra su victoria con una sucesión de extrañas contorsiones que resultan bastante desagradables. Aunque, pese a diferir en este aspecto, hay algunos puntos en los que ambas coinciden. Uno de ellos es, indiscutiblemente, la misión que las mueve a actuar del modo en que lo hacen: la búsqueda de la venganza. Elektra quiere castigar a aquellos que han asesinado a su padre, Agamenón, y permanece aislada en una oscuridad absoluta de la que no saldrá ni siquiera habiendo logrado su objetivo. La mueve el rencor y una ira que va aumentando a medida que avanza el transcurso de la historia y que ella misma se niega a aplacar.

ELEKTRA

Vergessen? Was! Bin ich ein Tier? Vergessen? Das Vieh schläft ein, von halbgefreßner Beure die Lefze noch behängt, das Vieh bergißt sich und fängt zu käuen an, indes der Tod schon würgend auf ihm sitzt, das Vieh vergißt, was aus dem Leib ihm kroch, und stillt dem Hunger am eingnen Kind – ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen!⁴⁶

En el caso de Salomé, su afán de venganza es movido por el rechazo que ha sufrido por parte de Jokanaan. Sin embargo, la princesa disfraza su propio egoísmo haciendo creer a su madre que está defendiendo su honor y castigando al profeta por vilipendiarla –este le recrimina constantemente el casarse con su cuñado–. En su monólogo final descubrimos el verdadero motivo que lleva a Salomé a exigir la cabeza de Jokanaan en una bandeja de plata, que no es otro que sanar su orgullo herido:

SALOME

Ah! thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Jokanaan. Well ! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, Jokanaan. I said it ; did I not say it ? I said it. Ah ! I will kiss it now. . . [...] I love thee only. . . . I am athirst for thy beauty ; I am hungry for thy body ; and neither wine nor fruits can appease my desire. What shall I do now, Jokanaan ? Neither the floods nor the great waters can quench my passion. I was a princess, and thou didst scorn me. I was a virgin, and thou didst take my virginity from me. I was chaste, and thou didst fill my veins with fire. . . . Ah ! ah ! wherefore didst thou not look at me, Jokanaan ? If thou hadst looked at me thou hadst loved me⁴⁷.

Todo en Salomé es oscuro y perverso, característica muy recurrente en el decadentismo del que todo el drama está fuertemente impregnado, tal y como expone Nancy Thuleen en su artículo dedicado a la hija de Herodías:

Los poetas decadentes, pues, no dudaron a la hora de tratar temas chocantes o escandalosos: se interesaron por todas las expresiones de la emoción humana, tanto por

⁴⁶ Von Hofmannsthal, Hugo, *Op.cit.*, p.19.

⁴⁷ Wilde, Oscar. *Op.cit.*, pp. 64.

lo tradicionalmente aceptable como por lo perverso e inmoral. Salomé continúa claramente la tradición wildeana de arte decadente, pero al mismo tiempo se identifica con determinados aspectos del simbolismo, lo que conduce a una interesante mezcla de estilos⁴⁸.

La obra se sumerge en los delicados mundos de la muerte, el incesto e incluso observamos un leve atisbo de necrofilia. En este discurso apreciamos, además, otro detalle que diferencia a la protagonista de Wilde de la de Hofmannsthal: aunque pueda parecer contradictorio, bajo la sensualidad arrolladora de Salomé se esconde la castidad de una virgen que empieza a descubrir su sexualidad y siente la imperiosa necesidad de darle rienda suelta. Elektra, en cambio, revela haber perdido su virginidad aunque, no obstante, sus actos no se guían por un deseo carnal:

ELEKTRA

[...] Meine Scham hab'ich geopfert, so wie unter Räuber bin ich gefallen, die mir auch das letzte Gewand vom Leibe rissen! Ohne Brautnacht bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen von einer, die gebärt, hab'ich gespürt und habe nichts zur Welt gebracht, und eine Prophetin bin ich immerfort gewesen und habe nichts Hervorgeholt aus mir und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung⁴⁹.

De hecho, quizás no sea del todo correcto incluir a Elektra en la categoría de *femme fatal*. Analizando al resto de personajes de la obra, llegamos a la conclusión de que la única que se encuentra sexualmente activa en la tragedia es Klitemnestra, madre de Elektra y responsable del asesinato de su marido, del cual no se arrepiente en absoluto. Por lo tanto, podemos afirmar que, si hay una *femme fatale* en el drama de Hofmannsthal, esa es Klitemnestra. No obstante, el autor omite en su dramaturgia la parte del sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón y la reina, a la que matan para que los barcos puedan partir hacia Troya y motivo por el cual la madre decide acabar con su marido. Gracias a esta parte de la historia –que sí aparece en la tragedia de Sófocles– podría entenderse el acto de Klitemnestra, pero al omitirla su crimen no encuentra justificación. Teniendo en cuenta que Agamenón asesina a la hermana de Elektra, resulta un poco extraño que la Atrida lo defienda tan acérrimamente y no le guarde ningún tipo de rencor por su crimen. Del comportamiento de la joven griega podemos extraer la teoría de que la joven ha desarrollado el complejo de Edipo, y siente por su padre una afecto que va más allá del estrictamente paterno-filial.

⁴⁸ Thuleen, Nancy. *Op.cit.* “Decadent poets, then, did not shy away from shocking or scandalous themes: they took interest in all expressions of human emotion, both the traditionally acceptable as well as the perverse and immoral. Clearly, *Salome* continues Wilde's tradition of Decadent art; at the same time, though, it calls certain aspects of Symbolism into being, leading to an interesting mixture of styles.” Traducción mía.

⁴⁹ Von Hofmannsthal, Hugo. *Op.cit.*, p.80.

Como último punto de conexión entre Elektra y Salomé, podemos destacar su trágica muerte al final de la obra. Elektra cae desplomada al suelo, muere sin haber salido ni un solo instante de su aislamiento, mientras realiza su baile: “(*Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.*)”.⁵⁰ En cambio Salomé muere asesinada por la guardia real, por orden de Herodes, que no soporta haber sido engañado por su sobrina.

HEROD (*turning around and seeing Salome*)
Kill that woman! *The soldiers rush forward and crush beneath their shields Salome, daughter of Herodias, Princess of Judaea*.⁵¹

Sin embargo, el trágico final de Salome y Elektra no son casos aislados. De hecho, la muerte es un tema muy presente en nuestras representaciones y aparece en todas ellas, acabando con la vida de las protagonistas excepto en *Terra Baixa*, donde el que muere es Sebastià, en manos de Manelic:

MANELIC
Ni pots defensar-te! Ni en saps! Ni et valdria! Què em fa? Té, more't, i more't de cara an ella! (*Llençant-lo de cara a la MARTA.*)⁵²

Siguiendo una línea distinta a la de estas dos heroínas, Octavia fallece enferma en una cama, en una habitación de la casa de Pedro Pondal:

(*Con el último esfuerzo para incorporarse, la cabeza de Octavia rueda fuera del canapé, y queda colgando. El pelo toca la alfombra. La garganta gorgotea un gemido ronco. Parece alargarse por momentos en una gran blancura lívida, en un dislocamiento trágico.*)⁵³

En cambio, la muerte de Thérèse difiere mucho de la de todas las otras: la protagonista de la obra de Zola se suicida junto con su amante Laurent, envenenándose ante madame Raquin:

THÉRÈSE.
L'impunité est trop lourde. Nous nous jugeons et nous nous condamnons. (*Elle ramasse le flacon d'acide prussique, boit avidement et tombe foudroyée, aux pieds mêmes de madame Raquin. Laurent, qui lui a arraché le flacon, boit à son tour, et va tomber à droite, derrière la table à'ouvrage et les chaises.*)⁵⁴

⁵⁰ Ibídem., p. 91

⁵¹ Wilde, Oscar, *Op.cit.*, p.67

⁵² Àngel Guimerà, *Op. cit.*,(2003) p. 144

⁵³ Valle-Inclán, Ramón María. *Op.cit.*, pp.127-128.

⁵⁴ Émile Zola. *Op.cit.*, p.144.

En esta escena, que es la que cierra la obra, los amantes se quitan la vida por su incapacidad de soportar siquiera un instante más la culpa que los atormenta por haber asesinado a Camille. Este sentimiento que acompaña a la pareja desde su crimen no es sino la prueba del determinismo que los persigue: están irremediabilmente destinados a la infelicidad y nada podrá cambiar el modo en el que deben transcurrir sus vidas. Así lo confirma el autor José García López en su *Historia de la literatura española*:

Las filosofías “llevaron a Zola, figura capital del naturalismo, a una concepción determinista de la existencia humana, en la que, descartando el influjo del espíritu, se reducía la vida del hombre a una consecuencia fatal de factores materiales”.⁵⁵

Este remordimiento nos recuerda al que siente Marta cuando descubre el engaño de Sebastià y busca el perdón de Manelic. Pero la joven no se conforma con que él le otorgue ese perdón, sino que necesita que la insulte y la hiera para liberarse del sentimiento que la reconcome, necesita sentirse propiedad de Manelic porque así es como ella concibe el amor, tal y como lo ha vivido junto a Sebastià:

MARTA: (*a part*):

Com fer-ho jo, per parlar força amb aquest home, i que ell em parli! Com! Que jo no el vui sempre callat amb mi, despreciant-me! Vui que em castigui! I m'arrossegui per terra! I que em tracti com a una cosa seva! (*Cridant-lo amb por.*) Manelic! [...] Parla'm! Insulta'm! Pega'm! Mes no te'n vagis! (*S'abraça als seus genolls sanglotant.*)⁵⁶

Pero, además, en esta obra la sangre representa la pureza de la Terra Alta. Tras esta escena Manelic hiere a Marta con el cuchillo y ese acto supone a la vez su redención.

Asimismo, cabe destacar que, aunque Marta es la única que consigue un final feliz, para ello debe abandonar la Terra Baixa, porque ahí no existe posibilidad de cambio.

Lenguaje escénico

Una vez analizados los personajes y sus interacciones, proseguimos con nuestro análisis centrándonos en el espacio y el lenguaje escénico de las obras. En el drama de Guimerà se nos describe el espacio en el que nos encontramos al inicio del primer acto y después las acotaciones solo se centran en aspectos como la iluminación o los sonidos presentes en la escena. En esta obra hay dos espacios claros que entran en conflicto por lo que representan. Uno es la Terra Alta, los Pirineos, la montaña; y el otro la Terra Baixa, la planicie, en la que transcurre la narración y que comprende a su vez otros sub espacios. En este caso lo importante no es tanto la escenificación de estos dos lugares

⁵⁵ José García López. *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ediciones Vicens Vives, S.A, 1996 *apud* Kajsá Wissel. Un estudio de la crítica social en las tres obras “Pipá”, “Doña Berta” e Insolación, *Universidad de Lund*, 2012.

⁵⁶ Guimerà, Àngel. *Op cit.*, (1998), p.135.

como la plasmación de lo que simbolizan: la Terra Alta encarna la pureza y la inocencia, la ingenuidad, la tierra de la bondad. Esto se refleja en la forma de hablar y actuar de Manelic, blanco de las burlas de los Perdigones. Se comporta como un niño que necesita que le expliquen las cosas y responde violentamente al no ser capaz de comprenderlas:

MANELIC

Mes això de letxuguino... (*Tothom riu fort. Després de veure que encara riuen es posa furios.*) Vull saber què vol dir letxuguino! (*Rialla més forta. Agafa amb ràbia al NANDO. Les dones xisclen.*) Aquest que ho digui! (*La MARTA parlava al SEBASTIÀ i se'n deixa.*)

NANDO

Vol dir... no ho sé! Vol dir... currutaco!

MANELIC (*deixant-lo convençut*):

Bueno, això sí. (*Repensant-se i molt cremat altre cop.*) I què vol dir currutaco? (*Altra rialla de tothom.*) Currutaco, què vol dir? (*Agafa un de la gent.*) Tu, que parlis! (*L'hi fan deixar xisclant les dones. Corre darrera d'elles.*) Què vol dir currutaco? (*Pega al que atrapa, furios.*)⁵⁷

En contraposición, la Terra Baixa simboliza la tierra del mal, de la corrupción, de la jerarquización inamovible de la sociedad, la posesión y la mentira. Esta tierra se divide, a su vez, en dos espacios: las tierras del amo Sebastià y una tierra aún más baja, la del mar, de donde proviene Marta, donde el agua es “amarganta” por la sal y, metafóricamente, por la crueldad de las gentes que la habitan.

La obra empieza con la presentación de la casa-molino donde vive Marta. Se trata de la única descripción detallada que se nos ofrece del espacio:

*Casa-molí a pagès. La cuina. Al fons, banda esquerra, una porta sobre dos graons que estarà coberta per una cortina. Al fons, banda dreta, porta gran que dóna a un porxo; pel costat dret del porxo s'anirà cap al lloc de les moles; més enllà del porxo hi haurà cases, arbres, etc. A la banda dreta de l'escena una taula de menjar. Pertot cadires, bancs, eines del molí, sacs de blat, etc. És al caient de la tarda.*⁵⁸

La acción transcurre también en otros lugares que se mencionan puntualmente pero de los cuales no se ofrece una descripción precisa: la ermita del pastor, donde tiene lugar la boda entre Manelic y Marta; la casa de los Perdigones, donde sabemos que viven aunque no ocurra nada ahí; la masía del amo Sebastià o la casa de Manelic, en la Terra Alta.

⁵⁷ Guimerà, Àngel. *Op.cit.*, (2003) p.65

⁵⁸ Guimerà, Àngel. *Terra Baixa*, Madrid, McGraw-Hill, 1998, p.74

En cuanto a la escenografía, debemos poner especial atención a los efectos de luz empleados por el autor. El más importante es, sin duda, la luz que advierte a Manelic de que alguien entra por las noches en la habitación de su mujer, que constituye un elemento indispensable del atrezzo.

De prompte es veu passar un llum per darrera de la cortina que dóna a l'interior de la casa.

MARTA: (*a part*):

El... Sebastià! Oh! (*Amb horror*)

[...]

MANELIC: (*mig adormit i plorant*): Tot dorm a la jaça; i el llop no vindrà, no vindrà... no vin... (*Va movent els llavis mentres cau el teló.*)⁵⁹

En este fragmento, Sebastià va a buscar a Marta su noche de bodas, iluminándose con un farolillo que hace sospechar a Manelic que le está siendo infiel. Y aquí es donde Guimerà introduce hábilmente otro elemento importantísimo a nivel simbólico: el lobo. Manelic habla en varias ocasiones de un lobo que lo acecha en la montaña; está convencido de que no bajará a la Terra Baixa y el autor utiliza ese pensamiento para jugar con la metáfora: quien acecha lejos de la montaña es Sebastià, que está interfiriendo en su relación con Marta. Se establece así un paralelismo entre el animal real y el simbólico: Sebastià será el “lobo” con el que el pastor debe acabar.

En *Thérèse Raquin*, Zola nos describe el escenario de la obra, una habitación del centro de París, con todo lujo de detalles debido, en parte, a que fue originalmente concebida como novela y, principalmente, a su carácter naturalista. Este espacio se mantiene durante los cuatro actos en los que se divide la obra y se caracteriza, sobre todo, por su ambientación burguesa:

Une grande chambre à coucher, passage du Pont-Neuf, servant en même temps de salon et de salle à manger. [...] À gauche, au second plan, en pan coupé, un lit dans une alcôve et une fenêtre donnant sur un mur nu; au premier plan, une petite porte, et, sur le devant de la scène, une table à ouvrage. À droite, au second plan, la rampe d'un escalier tournant descendant dans une boutique; au premier plan, une cheminée garnie d'une pendule à deux colonnes et de deux bouquets de fleurs artificielles sous verre; des photographies sont pendues des deux côtés de la glace⁶⁰.

Esta es la descripción más extensa y precisa que nos ofrece el autor. Puesto que el decorado permanecerá invariable a lo largo de los cuatro actos, del resto de la obra tan solo son remarcables las acotaciones del inicio de cada acto, de las que cabe destacar el ambiente en que se sitúa la acción, acorde a la situación que atraviesan los personajes en

⁵⁹ Guimerà, Àngel. *Op.cit.* (1998), p.109.

⁶⁰ Zola, Émile, *op.cit.*, p.18.

cada momento de la trama. Un elemento curioso será la indicación de la hora en la que transcurre cada escena. Por ejemplo: “*ACTE I. Huit heures. Une soirée d’été, après le souper. La table est encore servie: la fenêtre reste entr’ouverte. Une grand paix, une grande douceur bourgeoise*⁶¹.” Este afán por ofrecer al lector cualquier detalle, por pequeño que sea, es una de las particularidades que caracterizan el naturalismo, como bien indica el propio Zola en su libro *El naturalismo*: “La novela analiza largamente, con una minuciosidad de detalles en los que nada se olvida; el teatro analizará tan brevemente como quiera, por medio de las acciones y de las palabras⁶²”. Además, la especificación del momento exacto en el que transcurren los hechos nos permite saber cuánto tiempo ha pasado entre un acto y otro y entender así mejor la evolución que sufren los personajes a medida que se desarrolla el drama.

Algo similar ocurre con *Salomé*. Sin embargo, la introducción que se nos hace de la escena es mucho más escueta, aunque debe tenerse en cuenta que, a diferencia de la introducción zoliana, se da especial importancia a la luz que baña la escena, una luz lunar que nos anticipa lo trascendental que será este astro durante toda la obra. Y esta es otra de las características fundamentales del simbolismo: utilizar los elementos del paisaje y jugar con las luces y las tonalidades para reproducir la atmosfera en la que transcurren los hechos.⁶³ Stéphane Mallarmé lo explicaba brevemente en una de sus cartas: en el simbolismo “paisaje y emoción se unen en la fusión bien simbolista de la realidad exterior y el universo interior.”⁶⁴

La primera acotación de la obra es un buen ejemplo de lo que acabamos de mencionar:

*Scene.—A great terrace in the Palace of Herod, set above the banqueting-hall. Some soldiers are leaning over the balcony. To the right there is a gigantic staircase, to the left, at the back, an old cistern surrounded by a wall of green bronze. The moon is shining very brightly*⁶⁵.

En efecto, la luna será el más importante de los elementos que Wilde escoge intencionadamente para iluminar la escena a lo largo de toda la tragedia. Esta crea un místico efecto de claroscuro que podría simbolizar el contraste existente en la naturaleza de Salomé, a la vez pura y perversa, y es constantemente comparada con la princesa babilónica. Además, constituye un indicio del desenlace de la obra:

⁶¹ Zola, Émile. *Op.cit.*, p. 19.

⁶² Zola, Émile. *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1972, p. 141

⁶³ Ambrière, Madeleine. *Précis de littérature française du XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.540.

⁶⁴ *Ibidem*. “paysage et émotion s’y disent l’un à travers l’autre dans la fusion bien symboliste de la réalité extérieure et de l’univers intérieur”. Traducción mía.

⁶⁵ Wilde, Oscar. *Op.cit.*, p.1.

THE PAGE OF HERODIAS

Look at the moon. How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things.

THE YOUNG SYRIAN

She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has Little White doves for feet. One might fancy she was dancing⁶⁶.

Así da comienzo la historia de Salomé. Los guardias ven la luna como una mujer extraña, como una muerta que está buscando otras “cosas muertas”, lo que nos remite inevitablemente a la escena en la que la princesa sostiene la cabeza amputada de Jokanaan justo antes de morir. Este no es el único foco de luz existente en la obra pero sí el más importante. Hay otros efectos lumínicos, como lo son las antorchas o las propias estrellas, pero cuando Salomé se alza triunfal con la cabeza del profeta, todo se apaga para que un rayo de luna ilumine a la protagonista, segundos antes de que esta sea brutalmente asesinada por los soldados de Herodes:

*(The slaves put out the torches. The stars disappear. A great black cloud crosses the moon and conceals it completely. The stage becomes very dark. The Tetrarch begins to climb the staircase. [...] A ray of moonlight falls on Salome and illumines her.)*⁶⁷

En cuanto a *Elektra*, Hofmannsthal nos presenta el exterior del palacio, lugar en el que la protagonista permanecerá todo el tiempo:

*(Schauplatz der Handlung: Mykene. Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherinnen unter ihnen)*⁶⁸.

En esta obra también son destacables los efectos de luz escogidos por el autor. Sobre *Elektra* se cierne una oscuridad constante tan solo mitigada por el resplandor de algunas antorchas. Esta penumbra simboliza el odio interno y la sed de venganza que la mueven en todo momento, cegada por el dolor que le produce la muerte de su padre, que la ha sumido en una soledad completa y angustiosa. Al final de la obra, *Elektra* toma una antorcha para guiar a Egisto hasta su propia muerte, y aquí la luz toma el símbolo de una justicia que los hijos de Agamenón se toman por su propia mano:

ELEKTRA

Es ist nichts anders, als daß ich endlich klug ward und zu denen mich halte, die die Stärkeren sind. Erlaubst du, daß ich voran dir leuchte?⁶⁹

⁶⁶ Wilde, Oscar. *Op.cit.*, p.1.

⁶⁷ *Ibidem*, p.91

⁶⁸ von Hofmannsthal, Hugo. *Op. Cit.*, p.3.

Xavier Rius Xirgu hace mención, en el monográfico dedicado a su tía, a la iluminación existente en la tragedia griega y su función simbólica:

A lo largo del texto se van contraponiendo de forma excelente los matices dramáticos de oscuridad y luz, asimilados respectivamente a los conceptos de dolor, crimen e injusticia de una parte, y venganza, restauración y libertad de otra. Pero, de manera paradójica, la diáfana y envolvente estructura dramática de esta tragedia sirve para introducirnos en un mundo fronterizo con el del reino de los muertos y de las divinidades infernales, a cuyo cargo está la venganza justiciera que da reposo a los difuntos⁷⁰.

En el caso de *El yermo de las almas*, la opera prima de Valle-Inclán pertenece a la época más simbolista del autor. La acción se sitúa en la casa de Pedro Pondal, “*Una casa nueva con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con un lujo funerario, bárbaro y catalán*”⁷¹. Aunque en las acotaciones no se especifica la ciudad en la que transcurren los hechos, sabemos que se trata de Madrid por boca de la criada de Pedro, que hace alusión a la capital en una de sus intervenciones: “Ay, señorita, ¿nunca oyó el cuento de aquel que guardó la aguja en el pajar? ¡Este Madrid de las Españas, es grande como medio mundo!”⁷²

Estilísticamente se trata de un tipo de teatro concebido más para ser leído que para ser representado, por eso las acotaciones son muy precisas y las descripciones que el gallego nos ofrece presentan el espacio dando a conocer al lector desde los elementos más físicos que lo conforman hasta los olores y sonidos que en él se perciben: “(En una estancia llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor. Los cortinajes blancos de la alcoba cierran todo el fondo, y en los cristales de la ventana ríe el sol, un hermoso sol matinal y otoñal.)”⁷³ Se trata de un teatro muy poético, cargado de metáforas y personificaciones. En sus acotaciones, el autor no se preocupa tanto por describir un espacio como por recrear el ambiente que reina en él y detallar cada acción y/o emoción de los personajes que se encuentran en escena. No las utiliza como mera referencia para los actores, sino como un elemento que pretende embellecer el texto y confiere gran lirismo a la obra.:

Pedro Pondal se aparta lentamente, y va a sentarse lejos, con una sonrisa dolorosa. Desde allí, sus ojos azules y calenturientos se fijan en Octavia. Ella también le mira tristemente, sintiendo ennoblecidos sus amores ante aquella desesperación candorosa y juvenil, que la estremece como una caricia apasionada y casta.⁷⁴

⁶⁹ Ibídem p. 90.

⁷⁰ Rius Xirgu, Xavier. *Elektra*. [en línea] [información recuperada el 02/03/15] Disponible en <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/80elekc/80elekc.htm>>

⁷¹ Valle-Inclán, Ramón, *Op.cit.*, p.9.

⁷² Ibídem p.13.

⁷³ Ibídem, p.29

⁷⁴ Valle-Inclán, Ramón María. *Op.cit.*, pp.22-23.

Pedro Salinas confirma esta teoría en un artículo dedicado al dramaturgo: “Y, a propósito de las acotaciones, a las cuales Valle daba gran relieve literario: ‘en el teatro de verdad, en el puesto en escena, desaparecen [...]. Pero en el teatro leído cobran máxima importancia’”⁷⁵.

La enferma yace sepultada en el vasto lecho, una cama antigua, en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas. Pedro Pondal la había comprado para trono de sus amores, en la almoneda de un Infante. Era graciosa y armónica, con esa divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas, que en el misterio de sus formas aún conservan remembranzas de mujeres.⁷⁶

Como hemos podido observar analizando el lenguaje escénico de las obras, hay ciertos aspectos que se repiten prácticamente en todas ellas. Por ejemplo, todas se caracterizan por transcurrir en un único espacio que puede ser interior o exterior. En el caso de los interiores tenemos *Terra Baixa*, *Thérèse Raquin* y *El yermo de las almas*, cuyo argumento se desarrolla dentro de una casa y, en el caso de las dos últimas, de una habitación. *Elektra* y *Salomé* tienen lugar, por el contrario, en el exterior de sus respectivos palacios, donde permanecen hasta su muerte. Además, en ambas se produce un juego de claroscuros producidos por elementos naturales, como lo son la luna, las estrellas o la propia oscuridad nocturna; y por la presencia de las antorchas, con las que el resto de personajes, que provienen del interior, aportan luz a un escenario inmerso en la penumbra.

Respecto a la ambientación, cabe destacar el valor que nuestros cinco autores otorgan al clima en el que tienen lugar los hechos. Así, la importancia del espacio físico queda eclipsada por el ambiente; además, los decorados iniciales suelen mantenerse en todos los actos.

En conclusión, podemos afirmar que, pese a ser obras muy diferentes, todas comparten características que nos permiten establecer ciertas semejanzas entre ellas y todas tienen, a su vez, elementos que resultaron atractivos para Margarita, que decidió añadirlas a su repertorio: el peso de la obra recae siempre sobre mujeres inconformistas que ambicionan algo que no pueden tener y su texto induce al lector a reflexionar sobre ciertos aspectos controvertidos, tales como la sexualidad, la religión o el rol de la mujer en la sociedad.

⁷⁵ Salinas, P. Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98, en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 6a ed., 1985, p. 92. *apud* Sylvia Truxa. “Del modernismo al esperpentismo de valle inclán. observaciones sobre estética y lenguaje”, *atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, 18-20 mayo 1990, p. 128.

⁷⁶ Valle-Inclán, Ramón María. *Op.cit.*, pp.32-33.

4. Crítica y recepción de las obras analizadas

Este bloque está destinado al estudio de la recepción que obtuvieron los estrenos de las obras anteriores en los principales teatros de Barcelona. Para conocer el efecto que la puesta en escena de estos dramas causó en el público catalán de principios del siglo XX, iniciamos un proceso de compilación de documentación hemerográfica con el fin de reconstruir los primeros años de la actriz sobre los escenarios.

Debido a los avances tecnológicos de las últimas décadas, contamos con varias hemerotecas en línea en las que se encuentra digitalizada la mayoría de la prensa catalana de la época. Sin embargo, el principal problema que encontramos en la búsqueda de fuentes fue que, en los años objeto de nuestro interés, la crítica teatral aun no se había consolidado como género, tal y como lo conocemos hoy. Por eso, aunque fue posible encontrar revistas y periódicos que hacían mención a los estrenos de nuestras cinco obras, la información recogida resultó, en su conjunto, bastante insuficiente. Algunas de las publicaciones consultadas fueron *L'escena catalana*, *La ilustració catalana*, *La veu de Catalunya*, *Diario de Barcelona* o *La Vanguardia*, entre otras, la mayoría de ellas redactadas en catalán –recordemos que antes de la guerra civil la lengua catalana se encontraba en gran auge, y así lo demuestra también el hecho de que la Xirgu estrenara casi todas sus obras en su lengua materna–. No obstante, ni es posible acceder a todos los números de esas publicaciones, ni en todas ellas aparecen referencias que podamos aprovechar. En las páginas siguientes intentaremos mostrar la acogida que tuvieron cinco de las primeras representaciones de Margarita Xirgu y, en la medida de lo posible, cómo se representaron.

Thérèse Raquin

La primera obra profesional en la que participó nuestra actriz fue *Thérèse Raquin*. La función tuvo lugar el 4 de octubre de 1906 en el Círcol de Propietaris de Gràcia. Allí se representó una traducción al catalán del drama de Zola a cargo de Rafael Moragas, que pretendía rendir un homenaje al autor francés. Seis días antes del estreno, la actriz principal cayó enferma y tuvo que abandonar los ensayos. Ante la desesperación de los directores, un actor conocido de Moragas le dio una posible solución:

Escoltin, senyor Vallmitjana i vostè, jove -el jove era jo-, per què no van, dema que és diumenge, a la tarda, aquí a prop, al carrer de Santa Rosa? Hi ha un teatret d'aficionats i una xicota jove, aficionada també, que diuen que ho fa molt bé. Potser els dira que sí. Es molt senzilla i no té pretensions⁷⁷.

Allí encontraron a una joven Xirgu que, como nos explica Moragas en su artículo dedicado al debut de la actriz, se resistía a aceptar tal empresa:

⁷⁷ Moragas, Rafael. “El debut de Margarida Xirgu”, *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n° 18, 1999, p.364.

-Ja veuran -diu-. Jo no sóc res més que una aficionada. Faig de galonera ... Naturalment que m'agradaria molt treballar en un escenari com el Círcol de Propietaris de Gràcia ... Vostes no s'ho creuran ... Els estic molt agraïda, però no m'atreveixo. Una cosa és treballar amb aficionats... i si quedo malament davant dels senyors de Barcelona que pujaran a Gràcia i vindran als Propietaris? No, no ... Els ho agraeixo de tot cor, però no puc ... tinc massa por⁷⁸.

El artículo prosigue narrando cómo finalmente la joven aceptó el papel y consiguió poner a todo el público en pie en acabar la función, en la que compartía reparto con Maria Morera y Trini Guitart, además de otros aficionados que solían actuar en el Círcol los días festivos. A partir de ese momento, la Xirgu fue contratada para actuar en el teatro Romea y siguió cosechando éxitos hasta el día de su muerte. El día siguiente al estreno, la prensa se deshacía en elogios con la que sería la actriz revelación del momento. *La ilustració catalana* –primera revista gráfica en catalán publicada en Barcelona, de temática artística, científica y literaria– le dedicó una página al comentario de la función:

... per axò y per la circumstancia d'haver pogut apreciar els mèrits d'una bona actriu, a la que molts no conexíam, ja que s'havia limitat les més de les vegades a mostrar les seves dots en teatres d'aficionats. Parlo per la senyoreta Xirgu, que va fer ab un veritat ben ferma el paper de protagonista. Es llàstima que una artista tan apreciable no figuri en una de les companyies permanents de teatre català⁷⁹.

Terra Baixa

Tras el triunfo apabullante de *Thérèse Raquin*, avanzamos hasta 1909 para hablar del segundo estreno de los cinco que nos conciernen: *Terra Baixa*. Esta función tuvo lugar el día 23 de mayo en el parque de Montjuïc, durante un homenaje a Àngel Guimerà en el que se escenificaron durante todo el día las obras más destacadas del dramaturgo. La representación corrió a cargo de los hermanos Borràs, con los que la Xirgu trabajó en sus inicios. Pese a existir varias publicaciones que hicieron referencia a este acto, nos ha resultado imposible encontrar alguna en la que aparezca el nombre de Margarita como parte del elenco, aunque sí figura entre el reparto de *Mar y Cel*, en *La escena catalana* –periódico semanal fundado en 1908 y destinado a la publicación de textos dramáticos–, el 29 de mayo de 1909. Sin embargo, sabemos que participó en la representación porque así nos lo cuenta Xavier Rius Xirgu en el monográfico mencionado anteriormente:

No volvería a trabajar con Jaume Borràs hasta 1909 con motivo del homenaje a Àngel Guimerà, representando "Terra Baixa" y "Mar i cel", del mismo Guimerà, "Los viejos",

⁷⁸ Moragas, Rafael, *Op. Cit.*, pp. 364 – 365.

⁷⁹ «"Teresa Raquin" al Círcol de Propietaris de Gràcia», *La ilustració catalana*, p. 653

de Iglésias, y "El místico" de Rusiñol. Jaume Borràs le llevaba 15 años de edad y de experiencia, la Xirgu solo tenía 21⁸⁰.

Salomé

Tan solo un año más tarde, el 5 de febrero de 1910, Margarita se atrevía con el papel de Salomé, de Oscar Wilde, en el Teatro Principal de Barcelona, en su versión traducida al catalán por Joaquim Pena y para el cual se preparó asistiendo a clases de baile en la academia de la Pauleta⁸¹. La puesta en escena fue alabada al día siguiente por la revista *Feminal*, que también ensalzó la actuación de la Xirgu: "La senyoreta Xirgu, com sempre, deliciosa, millorant cada dia en ses creacions"⁸². Del mismo modo hablaba *La escena catalana* una semana más tarde, dedicando toda una columna a elogiar los aciertos del espectáculo:

Salomé va triomfar: heushoaqui. Perqué? En primer lloch, porque es una obra propia per tots els públichs, desde el més refinat al més vulgar. En segon lloch, perquè l'interpretació de l'obra fou molt afortunada y la traducció també. Els actors del Principal cumpliren coro a bons. La Srta. Xirgu estigué sempre inspirada en son paper de protagonista, per lo que mereix lloanses⁸³.

La escena habla de un público selecto que quedó cautivado desde el principio por la soberbia actuación ya no solo de Margarita, sino del excelente reparto que la acompañó en la función: Jaume Borràs como Herodes o el señor Tort como Jokanaan, entre otros. El público esperaba impaciente el estreno de una obra que ya llevaba días anunciándose en varios diarios como, por ejemplo, *La veu de Catalunya* –semanario catalán con una doble vertiente, literaria y política– y otras publicaciones que hablaban maravillas de la *première*. La crítica de *La ilustració catalana* no fue, sin embargo, tan condescendiente. Parece ser que la puesta en escena de la obra wildeana no fue del gusto de todos, y así lo exponía en sus páginas la revista en su número del 13 de febrero de 1910:

“Salomé” al Principal

Creyem que, al aparèxer aqüestes ratlles, estarà morintse al Principal la «Salomé» de Oscar Wilde. No es una obra pera'l gros públich, que un cop ha satisfet la curiositat perversa de veure com se presenta. l'actriu encarregada del paper principal, troba pesada y cansonera l'acció. Per altra banda, volent ser un quadre bíblich, el poema està en desacort' essencial ab la Biblia, fent de Salomé un personatge precursor del marquès de Sade en lloch del instrument de la venjansa d'Herodíes⁸⁴.

⁸⁰28. *Los hermanos borras* (s.f.). Información recuperada el 26/04/2015. Disponible en: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/28borras/gborrasc.htm>>

⁸¹ Verdguer, Mario. *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona, Editorial Barna, 1957, p. 198.

⁸² *Feminal*, (6/02/1910)

⁸³ «Principal. “Salomé”», *L'escena catalana* (12/02/1910), número 175, p. 3.

⁸⁴ “Salomé al Principal”, *La ilustració catalana*, 13/02/1910, p. 104.

En esta crítica se califica la obra de morbosa y nada fiel a la versión de Oscar Wilde, alejada de la versión bíblica y con una Xirgu poco acertada en su papel principal. Probablemente esto es debido al vestuario escogido para la ocasión, que creó gran polémica por mostrar el vientre desnudo de la actriz. De hecho, aunque no hemos encontrado la crítica original, sabemos nuevamente gracias a Xavier Rius Xirgu que *La Tribuna* publicó lo siguiente tras el estreno:

Salomé es una figura llena de peligros para ser exhibida en la escena, especialmente en la nuestra, poco preparada para espectáculos de esta índole. Hay una discordante actitud de la crítica y del público; mientras unos reconocen que el personaje bíblico de la impúdica Salomé tiene gran consistencia humana, otros lo encuentran irrespetable e incluso pornográfico⁸⁵.

Esta clase de comentarios no pasaron desapercibidos para la Xirgu, que respondió a esos ataques y expresó su opinión al respecto:

Toda interpretación es la ilustración de un texto, una explicación. Y yo no podía explicar nada, porque no lo había comprendido bien. La cabeza del Bautista vista de cerca era tan peluda que, yo que la tenía que besar apasionadamente durante una escena, sentía una profunda repulsión. Sólo de mirarla me ponía enferma. Y cuando, una vez acabada la función, todavía la veía, con los nervios destemplados gritaba: "Sacadme eso de delante!"⁸⁶.

No obstante, pese a los intentos de Margarita de defender su papel, la obra tuvo un desenlace desafortunado, tal y como lo cuenta Antonina Rodrigo en su libro *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*:

Tan osada representación provocó un auténtico escándalo en la Barcelona del primer decenio del siglo XX, con gran revuelo polémico en la Prensa local. [...] La polémica alcanzó tal magnitud que a los pocos días la dirección se vio obligada a retirar la obra. Pero las órdenes de la Junta eran terminantes: la empresa rescinde el contrato a la compañía y tienen que abandonar el teatro, "por pornografía".

Margarita Xirgu fue siempre una mujer sin prejuicios. Con un espíritu abierto a todas las innovaciones. Es la primera actriz catalana que sale a escena en bañador, porque el papel lo exige y pese a lo que eso significaba entonces. En *Salomé*, luciría los clásicos velos y otro supremo atrevimiento: bailarían con el vientre desnudo.⁸⁷

⁸⁵ 34. *Dos inmoralidades: Salomé*. (s.f.) Información recuperada el 27/04/2015. Disponible en: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/34inmor/34inmorc.htm>>.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Rodrigo, Antonina. *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, 1996, p. 82.

Elektra

La siguiente obra de nuestro estudio es *Elektra*, que fue llevada al escenario del Teatre Principal de Barcelona el 8 de mayo de 1912. La tragedia había sido adaptada por Hugo Von Hofmannsthal, inspirándose este en el drama homónimo de Sófocles aunque realizando algunas modificaciones –como la omisión del coro y el capítulo de la muerte de Ifigenia o la actitud final de la protagonista–. Referente a la actuación de la Xirgu en el papel de Elektra, contamos con las palabras que Antonina Rodrigo le dedica en la biografía de la actriz que ella misma escribió:

El poeta alemán mantenía a *Elektra* en escena sin la menor interrupción, concentrando todo el interés sobre la hija vengadora de Agamenón, con lo cual la pieza adquiría una intensidad dramática inaudita y extenuante. Teniendo en cuenta la fragilidad constitucional de la Xirgu, constituía un auténtico *tour de force*. La figura de *Elektra*, con tan siniestros tintes de odio, es una furia desencadenada, es la propia venganza hecha carne, un personaje tan construido que a su alrededor todo se difuminaba.⁸⁸

La representación tuvo nuevamente gran aceptación entre el público y los diarios alababan su sublime interpretación. El diario *La Tribuna* celebraba al día siguiente el éxito de la catalana que, por otra parte, ya no resultaba una sorpresa para nadie:

La de ayer será una noche memorable en la historia de esta actriz maravillosa. Sostuvo el difícilísimo papel de Elektra con extraordinario aliento y comunicándole la inmensa fuerza trágica que tiene. Nosotros, que ya hace tiempo tenemos agotados los calificativos encomiásticos para la señora Xirgu, dejamos para aquellos que dudaban de lo que era capaz la gran actriz catalana el dedicarle en esta ocasión incondicionales elogios que merece⁸⁹

No se quedó atrás *La il·lustració artística* –periódico semanal de literatura, artes y ciencias–, con una crítica que ensalzaba la obra del autor vienés así como la traducción de Joaquín Pena y, por encima de todo, el brillante papel de la Xirgu dando vida a Elektra:

La grandiosa figura mitológica de la hija de Agamenón ha inspirado al poeta alemán Hugo de Hofmannsthal una hermosa tragedia que, admirablemente traducida por Joaquín Pena, se ha estrenado recientemente en nuestro Teatro Principal. La obra, de alta inspiración y de grandes alientos, produjo en el público una emoción intensa; hay en ella un verdadero desbordamiento de pasión exaltada, avasalladora, que suspende el ánimo y en algunos momentos pone en él espanto y terror; y el personaje de Elektra, de la hija desolada, enloquecida por el dolor, que clama venganza por el asesinato de su padre, es de tal naturaleza, que sólo puede atreverse con él una actriz consumada. Margarita Xirgu fue esta actriz; su labor rayó a imponderable altura y casi no cabe

⁸⁸ Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu*, Barcelona, Flor del viento, 2005, p.78

⁸⁹80. Elektra. (s.f.) Información recuperada el 06/05/2015. Disponible en <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/80elekc/80elekc.htm>>.

imaginar mejor intérprete de la protagonista de la tragedia de Hofmannsthal; sus frases de dolor, sus acentos de amargura, sus clamores de odio y venganza llegaron a lo más hondo del alma del público, que le tributó una de esas ovaciones que forman época⁹⁰.

El poble català –diario político, órgano oficial del Centre Nacionalista Republicà– dedicó también casi una página de su publicación para hablar de la reescritura de la conocida tragedia griega, aunque en este caso lo hizo un mes antes de su estreno y las líneas del crítico se centraban sobre todo en la figura de Hoffmannsthal y la traducción de Joaquim Pena, que fue enormemente elogiada:

Peró vetaquí un poeta germànic que cerca una altra fórmula, ben original y gosadíssima: Hug de Hofmannsthal, del quan ens en dona, en Joaquim Pena, un text literari amb la traducció del quadre dramàtic “Elektra”. [...] Hofmannsthal, ha preferit aquesta “Elektra” a les altres, perquè hi ha trobat un caràcter y una composició més a la vora de son temperament germànic. [...] An en Joaquim Pena, esperit cultíssim, descobridor de belles coses, devem agrairli la traducció que ha fet de l’obra alemanya, perquè’ns dona una nova y forta sensació, que’s fa més viva encara amb l’aguda y lliure originalitat del seu lèxic⁹¹.

El yermo de las almas

No fue hasta tres años más tarde, concretamente el 7 de enero de 1915, cuando la Xirgu estrenó *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, en el Teatre Principal de Barcelona. Este drama es una adaptación de *Cenizas*, estrenada algunos años antes sin mucho éxito,⁹² por ello sorprende que el autor permitiera su escenificación en Barcelona, teniendo en cuenta que la aborrecía⁹³. De hecho, Margarita y el gallego discutieron tras el estreno de la obra, pues al parecer ambos tenían opiniones muy diversas respecto a esta: mientras la una veía en ella una historia que el público comprendía y cuya representación la beneficiaba enormemente por la maestría con la que ejecutaba su papel, el otro se encontraba perdido ante el hecho de que se trataba de un texto de 1899 interpretado dieciséis años más tarde con modificaciones que tan solo consiguieron empeorarlo⁹⁴. El conflicto surgió, sobre todo, a raíz de la introducción de unas acotaciones que no generaban sino incongruencias, tal y como expone en su libro M^a Fernanda Sánchez-Colomer:

El yermo de las almas era, sin duda, un experimento desafortunado, en el que confluían inarmónicamente un texto de corte ideológico, el de *Cenizas*, un episodio

⁹⁰ «Estreno de “Elektra”», *La ilustración artística*, (06/05/1912), número 1584, p. 310.

⁹¹ “Una traducció den Joaquim Pena: *Elektra* de Hug de Hofmannsthal, *El poble català*, (1/04/1915), número 2584, p. 3.

⁹² Sánchez-Colomer, M^a Fernanda. *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*, Barcelona, Ventolera 2, 1997, p.55

⁹³ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁹⁴ Sánchez-Colomer, M^a Fernanda. *Op.cit.*, p. 55-58.

melodramático, el del prólogo, y unas acotaciones inadecuadas al desarrollo del conflicto y al discurso de los personajes⁹⁵.

Al parecer, el autor estaba en lo cierto al rechazar su obra con tal tesón, pues hubo disparidad respecto a la representación y, si bien la crítica se mostró en muchos casos satisfecha, los comentarios favorables iban destinados sobre todo a la brillante interpretación de la Xirgu, y al resto del reparto, y no a la propuesta escénica de Valle. De hecho, respecto a este último aspecto debemos tener en cuenta la columna que *El teatre català* –semanario publicado entre el 1912 y el 1917, dirigido por Francesc Curet– dedicó enteramente a comentar los pros y contras de la puesta en escena valleinclaniana:

Antic saló-cambra d'estudi: el mobiliari de color roig; la tapiceria, l'alfombra, una cortina, al fons, rojes. Claror grisa i esblaimada entra per ample finestral, des d'on se contempla un trist i abrupte paissatge. Aprop del finestral un gran silló gòtic que evoca les inacabables hores mortes absorvides per vaigues i instinctives contemplacions. Una *chaise-longue* en mig de l'estança ens fa pensar en els hivernals diez de modorra i inercia espiritual. La treballada xamaneia del fons ens desperta la sensació desagradable d'un fret viu, glaçador i persistent. Ampla i festonejada cortina cega l'entrada, recordant-nos les tragedies antigues en les quals era aquella amagatall de espies i assassins. [...] *Presentació*. – Quadre que representa un dormitorio neo-grec molt apropiat d'entonació, si bé l'excès de llum distreia el misteri i recolliment de l'escena, i el saló que hem descrit al començament, poc acabat en els detalls, pero, en conjunt, ben disposat. Perdía quelcom de l'efecte el moment de cremar les cartes amoroses d' "Octavia", degut a mancar-hi el detall de produir-se fum i flama en la xamaneia. Convindria, també, cuidés la direcció de posar en corpori el gruix de les parets quan les obertures se presenten a l'espectador molt fugades.

En la col·locació de detalls i accessoris se posà en evidència una remarcable cura i bon gust, escepte en el disgraciós silló gòtic de guardarropia que's presenta en el quadre del saló.

La representació de *El yermo de las almas* constituí una seriosa festa artística⁹⁶.

La Vanguardia –diario matinal de información general editado en Barcelona para toda España– mencionaba sutilmente la falta de teatralidad en el trabajo de Valle-Inclán. Sin embargo, elogiaba su fuerza dramática y el mérito de la Xirgu al interpretar tan difícil papel. Realizó, en general, una buena crítica:

No obstante, es innegable que posee gran fuerza dramática, en grado tal mantenida, que obliga a permanecer en tensión constante en el transcurso de la representación. No cabe que el espectador se sustraiga a la dolorosa tragedia (le tos dos enamorados, que viven

⁹⁵ Ibídem, p.59.

⁹⁶ "Principal: *El yermo de las almas*, epissodis de la vida íntima dividits en tres actes i un pròlec, per don Ramón del Valle Inclán, *Teatre català* (16/01/1995), pp.53-55.

su amor fuera de la ley moral. De una parte, el interés nace de la naturaleza del propio conflicto planteado y conducido con sobriedad hasta al desenlace; y de la otra, del encanto de un diálogo que seduce, que fascina por su intensidad poética unas veces, por su maravillosa concisión siempre. [...] En cuanto a la señora Xirgu, luchó con la inmensa dificultad de sostener la tónica quejumbrosa de la protagonista. Tuvo aciertos indiscutibles y ráfagas de emoción, que no es poco. Ramos de flores cayeron á sus pies al concluir el segundo acto.⁹⁷

Pero a pesar de recibir algunos elogios, la mayoría coincidía en que escoger esa obra para su representación fue un craso error por parte de Margarita, error justificable tan solo por la magnificencia con la que la actriz llevaba a cabo la escena final, tal y como comentaban varios periodistas en diversas publicaciones catalanas:

Margarita Xirgu para nosotros [...] es la Agustina de Aragón del teatro. A todo se atreve, siempre enamorada de ese ideal de gloria.[...] Como heroicidad demosle gracias por el intento de ofrecernos esta obra de Valle-Inclán. Pero confesemos que esta vez no ha sido el acierto su compañero⁹⁸.

La labor primorosa de Margarita Xirgu fue recompensada con aplausos al final de escenas culminantes [...] pero el público lamentó que en noche como aquella no ofreciese producciones en las que poder lucir más sus facultades⁹⁹.

La señora Xirgu no estuvo feliz al elegir *El yermo de las almas* para la noche de su beneficio, pues siendo la nota de Octavia la perenne lamentación de un alma desolada, descarriada y temerosa, resultó la velada muy deprimente para el público¹⁰⁰.

En definitiva, y según lo cuenta M^a Fernanda Sánchez-Colomer en su libro *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*:

El estreno de *El yermo de las almas* también fue un fracaso, y aunque los críticos intentaron resaltar algunos aciertos de la obra y de la puesta en escena, no pudieron ocultar el descontento del público. [...] ...valoraron positivamente el prólogo, una parte inexistente en *Cenizas*, y el primer acto, que había sido el más modificado, pero consideraron que a partir de entonces el drama resultaba reiterativo, inverosímil o escasamente teatral¹⁰¹.

⁹⁷ Rodríguez Codolà, M. "Principal. Beneficio de Maria Xirgu", *La Vanguardia* (09/01/1915), p.5.

⁹⁸ "El yermo de las almas. Drama de don Ramón del Valle-Inclán", *El Teatro (revista semanal ilustrada)*, 1 (16 – I – 1915), p.9 apud Sánchez Colomer, M^a Fernanda, *op.cit.*, p. 60

⁹⁹ "Principal. Beneficio de Margarita Xirgu", *Diario de Barcelona* (9 – I – 1915), p.351 Sánchez Colomer, M^a Fernanda, *op.cit.*, p.61.

¹⁰⁰ Font de Boter, J. "Principal. Beneficio de Margarita Xirgu. *El yermo de las almas* de Valle-Inclán", *El correo catalán* (9 – I – 1915) apud Sánchez Colomer, M^a Fernanda, *op.cit.*, p.61.

¹⁰¹ Sánchez Colomer, M^a Fernanda, *op.cit.*, pp. 60-65

Tras haber consultado la prensa referente a los estrenos de nuestras obras, llegamos a ciertas conclusiones acerca de su recepción: en primer lugar, hemos podido observar cómo Margarita Xirgu alcanzaba el éxito, pasando de aparecer de forma muy discreta en la crítica de sus primeras obras a ocupar más de media página de la sección de espectáculos en las últimas de nuestra selección. Así, mientras en *Thérèse Raquin* encontrábamos a un público que se preguntaba quién era aquella joven que interpretaba el papel principal, en *El yermo de las almas* observamos cómo los periódicos anunciaban la actuación de la actriz semanas antes de la fecha del estreno. Esto nos lleva a la segunda conclusión a la que llegamos en este bloque: la espectacular evolución de la artista barcelonesa, que llegó a ser tan aclamada y querida por el público y la prensa que su simple aparición en el escenario era capaz de justificar la representación de una obra de dudosa calidad argumental y escénica: la adoraban desde su debut. La gente la aclamaba ya antes de convertirse en la estrella que recordamos, con lo cual suponemos que debió ser realmente una actriz con verdadero talento y carisma.

No tenemos constancia del montaje de la obra en sí, así como tampoco de los efectos acústicos empleados durante las representaciones: desconocemos si había música de fondo, o entre escenas, entre actos o al empezar o acabar la obra. Las críticas no hacen referencia a este aspecto, aunque ello no es prueba suficiente de que no existiera. Sin embargo, aun careciendo de fondo musical, el texto de todas las obras que la actriz representaba tenía la fuerza suficiente como para triunfar.

Por otra parte, cabe destacar las incongruencias encontradas a lo largo de todo el proceso de documentación. Si bien algunas publicaciones ensalzaban y elogiaban el trabajo de Joaquim Pena como traductor de las obras, había quien opinaba que el resultado desmerecía el original por su mala calidad. Asimismo, debemos tener en cuenta que tanto Pena como Moragas eran escritores y críticos musicales y no traductores profesionales, por lo que la dureza con la que algunos trataron su trabajo fue cuanto menos injusta, sobre todo teniendo en cuenta la dificultad de textos como *Salome* o *Elektra*, con un léxico verdaderamente difícil de adaptar a una lengua romance. De igual modo, nos encontramos con que algunos diarios aplaudían ciertos aspectos de estas mismas obras que otros criticaban y censuraban. Estos contrastes nos permiten constatar la no consolidación de la crítica teatral como género y, por lo tanto, entender la ausencia de profesionales dedicados exclusivamente a esto y la no existencia de unos criterios universales en los que basarse a la hora de juzgar una representación teatral.

5. Conclusiones

Tras haber analizado las cinco obras y haber recopilado las críticas referentes a sus estrenos, llegamos a ciertas conclusiones que nos permiten dar por terminado nuestro trabajo:

En primer lugar, es evidente que la escena española de principios del siglo XX se caracterizó por la gran proliferación de géneros teatrales que se dio, sobre todo, a raíz del desastre de la pérdida de las últimas colonias. Pese a que los autores de la época optaban por un teatro tradicional, apto para todos los públicos, algunos revolucionarios apostaron por una dramaturgia más arriesgada que no fue del gusto de todos. Así, encontramos un panorama teatral en el que destaca la convivencia de géneros de muy diversa índole orientados a públicos con distintas aspiraciones, y un amplio abanico de autores claramente decididos a revolucionar la escena española. Margarita Xirgu entró en juego precisamente gracias a esa voluntad de cambio. La actriz fue una mujer avanzada a su tiempo, innovadora y decidida, sin miedo al rechazo de un público acostumbrado a obras de teatro con poco trasfondo, que no les obligaran a pensar. Prueba de ello es que se lanzara a trabajar con autores tan controvertidos como Lorca o Valle-Inclán e interpretara obras destinadas a una fuerte polémica desde el anuncio de su estreno.

La siguiente conclusión a la que llegamos, confirmando lo que ya anunciábamos en nuestra introducción, es que, pese a que la Xirgu llegó a convertirse en una de las actrices más importantes del panorama del teatro español del siglo XX, sus inicios no están debidamente documentados, tal y como lo demuestra la ausencia de material biográfico y profesional de sus primeros años en los escenarios. Por lo tanto, resulta muy difícil realizar una verdadera aproximación a lo que fue su debut artístico y debemos contentarnos con la información que nos ha llegado, que es escasa y contradictoria.

También podemos deducir que la audiencia asistente a esas primeras representaciones tenía más bien pocos conocimientos teatrales y buscaba en el teatro una fuente de pura distracción, de valores tradicionales y con argumentos accesibles, que no necesariamente indujeran a reflexión alguna. Es por eso que no nos sorprende que ante obras como *Salomé* o *Elektra* experimentara una primera reacción de rechazo. No obstante, podríamos fácilmente pensar que se trataba, además, de un público con poco criterio, que alababa las obras de la Xirgu por la fama que la precedía, aunque en muchas ocasiones no llegara a entender el verdadero mensaje oculto tras lo que su querida actriz estaba escenificando.

Por último, centrándonos en la parte del trabajo que concierne a la traducción, tan solo queda comentar la dificultad que entraña traducir una obra de teatro. La mayor complicación reside en que deben tenerse en cuenta no solo las palabras escogidas sino sus matices e intenciones, y muchas veces nuestra lengua carece de expresiones

equivalentes. A esto debe sumársele el hecho de que los textos escogidos datan del siglo XIX, con lo cual en muchos casos se trataba de un texto con una gramática aún no estandarizada, o diferente a la que estudiamos hoy en día.

En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que Margarita Xirgu consiguió cautivar a todo el país con su talento y supo escoger muy bien de entre los papeles que le ofrecieron. De hecho, del estudio comparativo realizado extraemos la teoría de que, pese a tratarse de obras muy diferentes, independientemente de sus conflictos e intenciones, todas pretenden hacer reflexionar al lector sobre ciertos aspectos subversivos en una sociedad recién entrada en el siglo XX, tales como el cuestionamiento de la religión, la sexualidad, la lucha de clases sociales o la libertad de la mujer. Y eso fue probablemente lo que empujó a la actriz a meterse en la piel de esas cinco mujeres que hemos analizado, la esperanza de abrir los ojos a un público aún hoy cargado de prejuicios y convicciones morales absurdas.

6. Referencias bibliográficas

Libros

- Ambrière, Madeleine. *Précis de littérature française du XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Fàbregas, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona, Millà, 1978.
- Foguet, Francesc. *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 2002.
- Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand / Yvan Lissorgues, ed. ; A. G. Andreu... [et al.]. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX : actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, Barcelona, Antrophos, 1988.
- Guimerà, Àngel. *Terra Baixa*, Barcelona, Les eines, 2003.
- Guimerà, Àngel. *Terra Baixa*, Madrid, McGraw-Hill, 1998
- Kajsa Wissel. Un estudio de la crítica social en las tres obras “Pipá”, “Doña Berta” e Insolación, *Universidad de Lund*, 2012.
- Muñoz-Alonso, Agustín. *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Clásicos Castalia, 2003.
- Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, 2003.
- Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu*, Barcelona, Flor del viento, 2005.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, 1996, p. 82.
- Rosselló, Ramón. *El teatre català del segle XX*. Edicions Bromera, Barcelona, 2011.
- Ruiz, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Catedra, 1984.
- Sánchez-Colomer, Mª Fernanda. *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*, Cop d'idees, Barcelona, 1997.
- Verdaguer, Mario. *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona, Editorial Barna, 1957.
- Von Hofmannsthal, Hugo. *Elektra: Tragödie in einem Aufzug*, Berlin, S.Fischer Verlag, 1904.
- Wilde, Oscar. *Salome*, Nueva York, Dover Publications, 1967.
- Zola, Émile. *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1972.
- Zola, Émile. *Thérèse Raquin*, Barcelona, Alba editorial, 2002.

Publicaciones

- Aszyk, Úrsula (1986) El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.

- Cardona-Castro, A, Psicopatología del decadentismo alemán: de Wagner (Tristán) a Nietzsche («Ditirambos de Dionisio») y Hofmannsthal (Electra)], *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2006. Disponible en:
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/psicopatologa-del-decadentismo-alemn-de-wagner-tristn-a-nietzsche-ditirambos-de-dionisio-y-hofmannsthal-electra-0/>>.
- Ena Bordonada, Ángela (1998), Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle-Inclán, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, nº 3.
- Fernández, R. “Teatro del siglo XX. Una mirada al panorama escénico español y su reflejo en el ámbito insular”, *La Laguna*. 27, 2009, pp.045-068.
- Jarque, Fietta. “La doble vida de Émile Zola”, *El País*, 2009. Artículo en línea. Información recuperada el 18/03/15. Disponible en:
<http://elpais.com/diario/2009/08/15/babelia/1250291167_850215.html>.
- Martínez, J. “El *daimon* sofocleo en la Elektra de Hugo von Hofmannsthal”, *Revista de Filosofía*. Número 14, 1997.
- Oliva, C. “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, *Universidad de Murcia*, 2002 Disponible en <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7300/1/ALE_15_07.pdf>.
- Padullés, X.”Cent anys de teatre modernista (apunts d'estètica per al teatre català contemporani”, *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona, núm. 18, 19 i 20, 1999. Disponible en [<http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145582/248533>].

Páginas Web

- La Barcelona modernista (s.f.). Información recuperada el 04/01/15. Disponible en:
<http://www.bcn.cat/historia/pag/capitols/cap_33/es/capitol_33.htm>.
- Rius Xirgu, Xavier. Biografía cronológica de Margarita Xirgu (s.f.). Información recuperada el 30/12/14. Disponible en:
<<http://margaritaxirgu.es/castellano/biografc/biografc.htm>>.
- Rius Xirgu, Xavier. *Elektra*. Información recuperada el 02/03/15. Disponible en:
<<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/80elekc/80elekc.htm>>.
- Rius Xirgu, Xavier. Los hermanos Borrás. (s.f.). Información recuperada el 25/04/2015. Disponible en:
<<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/28borras/gborrasc.htm>>.

- Rius Xirgu, Xavier, *Margarita Xirgu, actriz catalana*, (s.f.) Información recuperada el 15/03/15. Disponible en:
<<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/127acatc/127acatc.htm>>.
- Thuleen, Nancy. *Salome: A Wildean Symbolist Drama*. (19 de diciembre de 1995). Información recuperada el 18/02/2015. Disponible en:
<<http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>>.
- Vicente Herrero, Jesús María. Ciudades malditas: bohemia y literatura a finales del siglo XIX, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2003. Información recuperada el 09/03/2015. Disponible en:
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/ciudades.html>>.

Críticas

- « Estreno de “*Elektra*” », *La ilustración artística*, 6 de mayo de 1912 número 1584.
- “Margarita Xirgu, la ilustre actriz española, inaugurará la temporada oficial del Teatro Odeón el próximo mes de abril”, *Crítica*, Buenos Aires, 2 de abril de 1937.
- «Principal. “*Salomé*”», *L’escena catalana*, 12 de febrero de 1910, número 175 9 de enero de 1915.
- “Principal: *El yermo de las almas*, epissodis de la vida íntima dividits en tres actes i un pròlec, per don Ramón del Valle Inclán, *Teatre català*, 16 de enero de 1915.
- Rodríguez Codolà, M. “Principal. Beneficio de Maria Xirgu”, *La Vanguardia*.
- “Salomé al Principal”, *La ilustració catalana*, 12 de febrero de 1910.
- “Salomé”, *Feminal*, 7 de febrero de 1910.
- «“Teresa Raquin” al Círcul de Propietaris de Gràcia», *La ilustració catalana*, 7 de octubre de 1906.
- “Una traducció den Joaquim Pena: *Elektra* de Hug de Hofmannsthal, *El poble català*, 1 de abril de 1912, número 2584.

ANEXOS

Anexo 1: Cronología artística de Margarita Xirgu en Barcelona hasta 1915.

1888	Margarita Xirgu nace en Molins de Rei, el 18 de julio.
1890	Su familia y ella se trasladan a Gerona.
1896	Se instalan en Barcelona.
1897	Empieza a ir a la escuela y a frecuentar los Ateneos con su padre.
1900	Entra a trabajar en un taller de pasamanería. Debuta en los teatrillos de los Ateneos Obreros y colabora con sociedades dramáticas.
1905	28 de junio. Ateneo Obrero del Distrito Segundo: - <i>Juventut</i> , Ignasi Iglésias - <i>Mossèn Janot</i> , Àngel Guimerà - <i>Un cop de teles</i> , Ferran i Codina
1906	- Septiembre: <i>María del Carmen</i> , Josep Feliu i Codina. - 4 de octubre, Círcol de Propietaris de Gràcia: <i>Thérèse Raquin</i> , Émile Zola (entrada a la escena profesional) - 8 de diciembre: debut en el Teatre Romea, <i>Mar i Cel</i> , Àngel Guimerà
1907	- 1 de mayo, Teatre Romea: <i>La barca nova</i> , Ignasi Iglésias - 24 de agosto, Puigcerdà: <i>La merienda fraternal</i> , Santiago Russiñol - Entra a formar parte del Teatre Íntim, de Adrià Gual. - 13 de diciembre: <i>Barataria</i> , André de Lorde y Masson Forestier. - Diciembre: <i>Pèl de Panotxa</i> , Jules Renard. - <u>Estrenos en el Teatre Romea</u> : <i>La mà de mico</i> , W. Jacobs y <i>Els savis de Vilatrista</i> , Santiago Russiñol y G. Martínez Sierra.
1908	- 10 de enero: <i>La llàntia de l'odi</i> , Gabriele d'Annunzio. - Enero: <i>La victòriadels filisteus</i> , Henry Arthur Jones. - 1 de febrero: <i>La campana submergida</i> , Gerhart Hauptmann. - <u>Estrenos en el Teatre Romea</u> : <i>Juan de los milagros</i> y <i>La alegría del sol</i> , Ignasi Iglésias. - Teatre Principal: <i>Las ardillas</i> , Erckmann-Chatrian - <i>Día de lluvia</i> , Louis Forest. - <i>El viatge del senyor Pons</i> , Eugène Labiche. - 10 de octubre, Teatre Principal: <i>Juventut de Príncep</i> , Wilhelm Meyer Forster.

	- Noviembre: <i>Don Juan Tenorio</i> , José Zorrilla.
1909	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El llamp de la guerra general</i> y <i>Mil homes</i>, P. Nicolau. - <i>Arseni Lupin</i>, Croiset y Lebranch. - <i>La senyora X</i>, Alexandre de Biasson. - <i>El pobre Enric</i>, Gerhart Hauptmann. - <i>Els mentiders</i>, Henry Arthur Jones. - Mayo: Homenaje a Àngel Guimerà. <i>Los viejos</i>, Ignasi Iglésias; <i>El místico</i>, Santiago Russiñol; <i>Terra Baixa</i> y <i>Mar i cel</i>, Àngel Guimerà. - <i>El bon rei Dagobert</i>, André Rivoire. - <i>Educació de príncep</i>, Maurice Donnay. - <i>El redentor</i>, Santiago Russiñol. - <i>La princesa lejana</i>, Hauptmann. - <i>Els zin-calós</i>, Juli Vallmitjana.
1910	<ul style="list-style-type: none"> - 5 de febrero 1910, Teatre Principal: <i>Salomé</i>, Oscar Wilde (estreno) - <i>Pastillas Hércules</i>, Hennequin y Vilhaud - <i>El rapto de la Sabina</i>. - <i>El asno de Buridan</i>, Robert de Flers y Callavet. - <i>La dama de las camelias</i>, Alexandre Dumas. - <i>Carolina y compañía</i> / <i>Marido engañado, hombre afortunado</i> / <i>Petit Patau</i> / <i>S. en C.</i> / <i>Como unas malvas</i> / <i>Lo que puede la afición</i> / <i>Matí de festa</i>, Avel·lí Artís.
1911	<ul style="list-style-type: none"> - Margarita crea su propia compañía de teatro. - <i>Andrònica</i>, <i>La reina jove</i> (estreno) y <i>Maria Rosa</i>, Àngel Guimerà. - 17 de noviembre: <i>Magda</i>, Hermann Sudermann. - Diciembre: <i>Montañas blancas</i>, Juli Vallmitjana (estreno). - 20 de diciembre, Ateneu Barcelonés: Homenaje a Joan Maragall.
1912	<ul style="list-style-type: none"> - 29 de enero: contrato con Faustino da Rosa para América del Sur. - 8 de enero: <i>Frú-Frú</i>, Milhay y Halévy (estreno). - 13 de abril, Teatre Principal: <i>Theodora</i>, Victoriano Sardou (estreno). - 8 de mayo: <i>El fill de crist</i>, Ambrosi Carrion; <i>Elektra</i>, Hugo von Hofmannsthal. - 24 de febrero: <i>Flors de cingle</i>, Ignasi Iglésias (estreno). - <i>La prudencia en la mujer</i>, Tirso de Molina. - <i>La malquerida</i>, J. Benavente. - <i>Torres, torretes</i>, Josep Burgas.

	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El pintor de miracles</i>, Santiago Russiñol. - <i>L'estiu de Sant Martí</i>, Apel·les Mestres. - <i>La germaneta</i>, Manuel Folch i Torres. - <i>La verge del mar</i>, Santiago Russiñol. - <i>Nausica</i>, Joan Maragall. - <i>Els pirineus</i>, Víctor Balaguer. - 9 de diciembre: <i>Lady Godiva</i>, Linares Rivas (estreno).
1913	Latinoamérica
1914	Madrid
	- Teatre Tívoli: <i>L' Aigrette</i> , Dario Nicodemi.
1915	<ul style="list-style-type: none"> - 17 de julio, Teatro Novedades: <i>La mujer desnuda</i>, Henri Bataille. - 7 de enero, Teatre Principal: <i>El yermo de las almas</i>, Valle-Inclán.

Anexo 2: Crítics teatralers referents a los estrenos de las obras escogidas

- «“Teresa Raquin” al Círcul de Propietaris de Gràcia», *La ilustració catalana*, 7 de octubre de 1906, p. 653

REVISTES

TEATRES

No conecia «Teresa Raquin» en drama, però sí en novel·la. Y ab tot y ser la lectura molt menys apte que la representació pera impressionar fortament—violentment—ja la trobava d'una aspror difícil de resistir pera certs temperaments. Donchs, aquesta aspror, en el teatre, se multiplica y, a voltes, si no fos el talent extraordinari d'en Zola, l drama pendria un caràcter de literatura

«TERESA RAQUIN» AL CÍRCUL DE PROPIETARIS DE GRÀCIA



ACTE PRIMER

criminalista. Y si no'l pren no es per altra cosa sinó per que a voltes l'acció s'axampla y s'enlayra, agafant proporcions de tragedia. Pot dirse que fluctúa entre la gran tragedia y l melodrama «Teresa Raquin»: y l impressió que dexa es una impressió duradora, qu'un tripa dies y dies a poder esborrar de la imaginació.

¿Pot ser un ideal del art dramàtic l'art de «Teresa Raquin»? No ho sé ni es hora de discutirho. Però trobo que no dexa de ser interessant y per axò agraheix al Círcul de Propietaris de Gràcia qu'hagi donat ocasió als curiosos de literatura d'apreciar l'efecte qu'un semblant genre produeix: per axò y per la circumstancia d'haver pogut apreciar els mèrits d'una bona actriu, a la que molts no coneciam, ja que s'havia limitat les més de les vegades a mostrar les seves dots en teatres d'alcionata. Parlo per la senyoreta Xirgu, que va fer ab una veritat, ben ferma el paper de protagonista. Es llàstima que una artista tan apreciable no figuri en una de les companyies permanents de teatre català. Y també es de dolendre qu'es trobi en el mateix cas la Maria Morera, a la que varem reveure aquell dia, sent ab la mestria acostumada en ella'l paper de mare Raquin.



animació com poques vegades s'haja vist en un tragèdia tan llarg.

Hi prongueren part 17 motociclistes, entre la que s'hi veyan els més coneguts guanyadors de diferents carreres, lo que feya suposar que la illuyta finta interessant. Però l'espectació era gran y un

ACTE TERCER



- Salomé: *Feminal*, 6 de febrero de 1910.

Lo mes de Febrer ha sigut fecon en novetats teatrals. Després de l'admirable «Salomé» que la empresa del Liceu ens ha donat, ab la incomparable interpretació de la Gemma Bellincioni, el teatre Principal ha posat també en escena l'obra tan discutida de l'Oscar Wilde, vertida al català ab una remarcable escrupulositat per nostre

ment d'aquestes, tenint en compte que'l teatre Principal es el tradicional teatre de les famílies barcelonines, hont podia esbargir-se l'alegria dels nostres fills plàcidament, tenint compte en allunyarlos de obres que verament, — malgrat l'acertada presentació y la excelent interpretació que la empresa, direcció y artistes els donen, — son pera un públic menys escrupulós que'l de la família barcelonina.

La senyoreta Xirgu, com sempre, deliciosa, millorant cada dia en ses creacions.

Y per aquest y altres motius, desitjariem que la empresa del teatre Principal, tan mercedora de èxits, completi la seva obra, triant cuydadosament el repertori dels seus meritíssim artistes.

- «Principal. "Salomé"», *L'escena catalana* 12 de febrero de 1910, número 175, p. 3.

Estrenes de la Setmana



PRINCIPAL
Salomé.—Quadro bíblic en un acte, de Oscar Wilde. Traducció de Joaquim Pena.

El teatre estava ple y el públic era triat. Hi havia gran expectació pera veure sobre les taules el drama del escriptor anglès. El teló s'aixecà y una salva d'aplaudiments, ben justificada per cert, acullí l'escenografia... Y pousadament el drama començà a descapdellar-se.

Les primeres escenes ja entraren de ple al públic y al arribar a les escenes culminants en especial la de Salomé y Joanan, l'auditori s'interessà vivament... Y vingueren els moments tràgichs, y el públic s'entusiasmà de debò. Y baixà el teló y trenòtics y prolongats aplaudiments obligaren a que s'aixequés moltes voltes. En resum: Un èxit de públic selecte.

Salomé va triomfar: heushoaquí. Perquè? En primer lloch, perquè es una obra propia per tots els públics, desde el més refinat al més vulgar. En segon lloch, perquè l'interpretació de l'obra fou molt afortunada y la traducció també.

Els actors del Principal cumpliren com a bons. La Srta. Xirgu estigué sempre inspirada en son paper de protagonista, per lo que mereix lloances. El senyor Jaume Borràs, feu un «Herodes» tal com el marca el poeta, ambriegat, superticiós, marcant la luxuria y mostrant tota la grandesa del personatge. El senyor Tort, en el paper de «Joanan», posà de relleu ses hermoses qualitats de artista concientsut, ab abnegació sens precedents y aguantant la sobrietat del paper sens decaure ni un sol moment; artistes que s'entreguin al art, com en Tort, no n'hi ha gaires en nostre teatre català. El senyor Daroqui, feu una creació d'un tipo de jueu, casl secundari. Garridament presentaren sos tipos els senyors Santolaria y Domenech. Molt en caràcter els senyors Bozzo, Mas, Gil, Galceràn, Ortín, Pons y Bech. La senyora Faura y la senyoreta Santolaria, estigueren discretes, com aixís també els senyors Buxedas y Sala.

El senyor Rovira, en son paper de crítich, estigué desencaixadíssim y a voltes grotesch y tot.

- "Salomé al Principal", *La ilustració catalana*, 12 de febrero de 1910, p. 104.



D. MIQUEL DURAN TORTAJADA

INICIADOR DE LES CONFERÈNCIES DE BOLSHUHA CATALANAS
A VENEÇIA — (11 d'oct.)

REVISTA

Del passat Carnestoltes

Les arts, els oficis y les indústries,... Barcelona entera,... potser tot Catalunya,... potser tot Espanya, estan passant una dolorosa crisi. Y, ab tot, en aquests dies de Carnestoltes, no s'hi ha conegut res. Pe, contrari, les rues han estat més concorregudes, més animades que l'any passat.

La gent no va al teatre y les empreses breguen en l'angúnia de la desesperació; y no obstant, el passeig de Gracia, les Rambles y'l carrer de Ferran VII han anat plens d'una gernació immensa, àvida de divertir-se esbojarradament. La gent dexa passar exposicions d'artistes notables sense comprar una sola obra d'art; y no obstant, llença la plata pera anar a rondar en cotxe y automòvil per les nostres vies, cercant el goig esbojarrat d'un moment, que no ha de dexar rastre en cap esperit.

Sembla qu'aquí la gent sigui incompleta. Be està — magníficament y tot — que s'animi la ciutat ab crits y rialles llexades al ayre entre'l renillar dels

cavalls, el pantejar dels automòvils y'ls insistents cops de campana dels tramvies. Tot lo que sigui donar un alé de vida a la ciutat ha de merèter elogi dels bons ciutadans. Però la representació d'una obra d'autor català; la exposició de pintures o escultures d'un artista català; l'audició d'una peça musical d'un compositor català, són també manifestacions de vida y no està be que se les envolti d'una indiferència de mort.

Anèmbi a la rua, però anèmb també al teatre; gasti qui pugui llargues quantitats en mantenir automòvil, però que n'esmerci també en protegir als nostres pintors y escultors; cridèmb, riguémb, ballèmb, però embriaguèmbnos ab la música dels nostres mestres. Siemèmb complers.

«Salomé» al Principal

Creiem que, al aparèixer aquestes ratlles, estarà morintse al Principal la «Salomé» de Oscar Wilde. No es una obra pera'l gros públic, que un cop ha satisfet la curiositat perversa de veure com se presenta l'actriu encarregada del paper principal, troba pesada y cansonera l'acció. Per altra banda, volent ser un quadre bíblic, el poema està en desacort essencial ab la Bíblia, fent de Salomé un personatge precursor del marqués de Sade en lloch del instrument de la venjança d'Herodíes.

- « Estreno de “*Elektra*” », *La ilustración artística*, 6 de mayo de 1912, número 1584, p. 310.

BARCELONA

ESTRENO DE «ELEKTRA»

La grandiosa figura mitológica de la hija de Agamenón ha inspirado al poeta alemán Hugo de Hofmannsthal una hermosa tragedia que, admirablemente traducida al catalán por Joaquín Pena, se ha estrenado recientemente en nuestro Teatro Principal.

La obra, de alta inspiración y de grandes alicios, produjo en el público una emoción intensa; hay en ella un verdadero desbordamiento de pasión exaltada, avasalladora, que suspende el ánimo y en algunos momentos pone en él espanto y terror; y el personaje de *Elektra*, de la hija desolada, enloquecida por el dolor, que clama venganza por el asesinato de su padre, es de tal naturaleza, que sólo puede atreverse con él una actriz consumada.



Barcelona.—Una escena de «Elektra», tragedia en un acto de Hugo Hofmannsthal, traducida al catalán por Joaquín Pena y representada con gran éxito en el Teatro Principal. (De fotografía de nuestro reportero A. Merletti.)

Margarita Xirgu fué esta actriz; su labor rayó a imponderable altura y casi no cabe imaginar mejor intérprete de la protagonista de la tragedia de Hofmannsthal: sus frases de dolor, sus acentos de amargura, sus clamores de odio y venganza llegaron a lo más hondo del alma del público, que le tributó una de esas ovaciones que forman época.

-“Una traducció den Joaquim Pena: *Elektra* de Hug de Hofmannsthal, *El poble català*, 1 de abril de 1912, número 2584, p. 3.



- "Principal: *El yermo de las almas*, epissodis de la vida íntima dividits en tres actes i un pròlec, per don Ramón del Valle Inclán, *Teatre català*, 16 de enero de 1915, pp.53-55.

EL TEATRE CATALÀ 53



ESTRENES

Principal: *El yermo de las almas*, epissodis de la vida íntima dividits en tres actes i un pròlec, per don Ramón del Valle Inclán.

Antic saló-cantina d'estudi; el mobiliari de color rutil; la tapiceria, l'alfombra, una cortina, al fons, roles. Claror grisa i esblaimada entra per ample finestral, des d'un pe contempla un trist i abrupte paisatge. Aprop del finestral un gran silló gòtic que evoca les inacabables hores mortes absorvides per vagues i insitatives contemplant. Una chaise-longue en mig de l'estança ens fa pensar en els hivernals dies de modorra i inercia espiritual. La treballada samarreta del fons ens desperta la sensació desagradable d'un fret viu, glaçador i persistent. Ampla i festonada cortina, cega l'entrada, recordant-nos les tragèdies antigues en les quals era aquella drapalla de espès i asseuats. La veu melangiosa d'un venedor ambulante s'obaca en la solitud dels carrers rònecs i entreis. «Sabel», la serventa vella, seriosa, aixeta de gènit i aspre de mots, vestida amb colores terrosos, representa la tristesa dels immensos horts de Castella.

El medi en que fa col·locat *El yermo de las almas*, com se veu, és deprenent, propici a la meditació i al desenvolup de la vida interior.

«Octavio» ha fugit de casa abandonant l'el marit, home vell, rígid, austre, que «no ha apanat guanyar-se ni'l carinyo del seu nerve».

Els amors d'«Octavio» i «Pedro» famen un iove anista, impetuós i apassionat, no poden proporcionar-los la felicitat, perquè tenen al pòsit del pecat en el seu germen; són engendrats per la maldat, l'engany i l'hipocrèsia que ls condueix a una situació legal, vergonyosa i violenta.

Separada de la mare, del marit, de la filla sobretot, fruit dels seus amors pecadors, amb el rósar de la tristesia i del remordiment, vivint en continua tensió i illa d'esperit, feble, anyoradica i sensible, sucumbeix «Octavio» baix el sofriment, contraint gran malaltia que ha d'acabar amb ella.

«Pedro» en migra, i ple d'impaciència i d'inquietud, en una continua violència també, projecta fugir d'aquell ambient asfixiant i amar-se a justa enersa la joia lluminosa, alegre i reconfortadora. «Octavio» empòria i mor sense que les mans de «Pedro» li hagin aplegat els ulls.

El camí de mort era l'únic medi de salvar-se. L'únic camí per a arribar a la dissolució espiritual i a l'alegria enforidora.

La regenoració física d'ella podria retornar-li la pau interior; el bar del sol hauria enrobustit i afortat aquelles ànimes sofrides, enconquies i presencades dels escàrpolos atàvics.

Més l'autor porta infiltrat, massa endintre, el culte al dolor, la veneració pel passat i per lo tradicional, el ferment negatiu de la religió, el misticisme, un fi, com un valor d'abdicació i de renúncia.

D'aquí que l'obra té una filiació ènica i és filla directa d'aquella raça espanyola, pasta d'inquisidores, sanguinària, austera, intransigent, violenta, aspra, assexual, absorbent i dura en el èctic.

El caràcter unilateral de l'autor, li ha encunyat un aspecte tendenció, i l'ha falsejada amb un principi moral, partidista, enlèrgim-la, a més, amb una tensió silenciosa la natural solació que podia tenir.

En la nostra consciència procedim d'una

54 EL TEATRE CATALÀ

obra que ni enfuriscat l'esperit i que preten adormir les nostres energies amb la visió d'una existència ultra-terrena, assolible a copia d'oracions, a copia de refranar entègicament les apremients exigències d'un desbordat temperament o el dalt d'una impetuosa passió, no ensenyant el medi de fer reaccionar la força poderosa de la voluntat, escamoteiant d'aquesta manera el problema de la responsabilitat individual.

Tinguem en compte que'l punt inicial de la tragèdia és una violació a les inclinacions de la naturalesa en ares dels formalismes socials. Els pares d'«Octavio» la casaren per força amb un vell xaruc.

En Ramón del Valle Inclán ha compost un drama ombrós, ishunk, terriblement violent, en el fons del qual no's troba compassió, caritat, tendresa ni perdó. L'esperit sà i equilibrat se revolca amb la fúria celst que davant la víctima adopen «D.^a Soledad» (la mare), i el «Padre Rojo», representant els principis religiosos. La seva conducta res té d'envelar a la que era proverbial als servidors del Sant Ofici, qui restaven impàvids i incommovibles oim els xiscles que'l torment feia exhalar a les segones i estripades víctimes de la llur luxuria morbosa.

La violència i l'actitud resulten de «Pedro» s'entrella contra la fredor, l'astúcia, la tenacitat, l'esperit de domini del «Padre Rojo», tipus de jesulista magistralment reproduït.

Els demés caràcters estan condemnats, reduïts als treis generals i característics, més aviat genèrics de l'individu humà. En distintiu d'ella l'inflexibilitat, la conducta destruïda, amb trajectoria recelada que's farta aptes per a convertir-se en una fanàtica perillona i irresistible que no més podria aturar la mort, aquest mort que per a ella és una esperança, una promesa, un presentiment dolç i inefable que'ns crida i ens fascina senyalant-nos el començ de l'etern bé.

Sobrieva en la composició teatral una gran simplicitat, una evident eliminació de tot lo accessori, una reducció a lo essencial, però en canvi és evident una amplificació de l'assumptes segons el sistema del novel·lista, això és, concedint importància a l'ambient amb tots els seus accidents corporis, lluminosos i de color, no descuidant la força suggestiva que sobre nostre exerceixen.

Com no explicariem, aleshores, l'acte primer, posat amb l'intenció de donar una nota de color trista i corpenadora associada a una impressió de silenci, d'angúnia, d'amor sord? Com emendrem l'ampliat i la persistència durant els quatre actes d'uns mateixos estats psíquics? No revela també al novel·lista la cura i el valor literari com són tractades les accions?

Deiem que era una obra tendenciosa, però no amb l'intenció de menysprear-la, car posem un alt valor artístic, al que contribueixen dos elements: el llenguatge que és energic, coact, sonor, abundant i ric i la tònica general d'un exaltat romanticisme, d'una insistent violència, d'una ampliat solennitat i heroica.

Exercicis. — L'act de l'acte és «Octavio»; són extraordinàries les dificultats que té aquest personatge interpretat per la senyora Xirgu. Constaix lo difícil en no caure en monotonia i saber donar interès a situacions, estats d'ànim i tònica que's repetixen amb poca diferència en els tres actes de l'obra. La senyora Xirgu va resoldre-les amb acert, recordant, en el pròlec, l'escena amb «Pedro», la commovedora entrevista amb la seva filla i l'escena apassionada i alhora dolorosa amb «Pedro» al acte segon. La trobem poc vacilant, poc acabada a l'acte darrer, assent en ve nagerat el patinet que precedeix a la mort: en els moments d'agonia troba doloroses expressions d'una realitat artística notable.

El senyor Rivero («Padre Rojo»), li dona una interpretació sobria, justa, acabada, perfectà, no descomponent mai el caràcter.

El senyor Puga («Pedro»), va sostenir-se en la tònica apassionada i resolta que exigeix el caràcter impetuós del personatge.

Les senyores Sala («Doña Soledad»), Segura («Sabel»), Ortiz («María Antonia»), acabaren el conjunt.

Presentació. — Quadre que representa un dormitori neo-grec molt apregiat d'entonaçió, si bé l'act de llum distingeix el misteri i recolliment de l'escena, i el saló que hem descrit al començament, poc acabat en els detalls, però, en conjunt, han disposat.

Perdà quècom de l'efecte el moment de cremar les cames amoreses d'«Octavio», degut a manca-hi el detall de produir-se fum i flama en la senarada.

Convindria, també, cuidar la direcció de

- Rodríguez Codolà, M. "Principal. Beneficio de Maria Xirgu", *La Vanguardia*
9 de enero de 1915, p.5

Música y Teatros

Principal

BENEFICIO DE MARIA XIRGU

El yermo de las almas

*Episodios de la vida
íntima, en tres actos
y un prólogo, por don
Ramón del Valle In-
cián.*

Desconocemos al ilustre autor de esa obra, publicada hace ya unos años, la concibió con el firme propósito de destinarla al teatro. No obstante, es innegable que posee gran fuerza dramática, en grado tal mantenida, que obliga a permanecer en tensión constante en el transcurso de la representación. No cabe que el espectador se sustraiga a la dolorosa tragedia de los dos enamorados, que viven su amor fuera de la ley moral. De una parte, el interés nace de la naturaleza del propio conflicto planteado y conducido con sobriedad hasta el desenlace; y de otra, del encanto de un diálogo que seduce, que fascina por su intensidad poética unas veces, por su maravillosa concisión siempre.

Meditado con detenimiento, todo tiene en ese drama a sugerirnos el porqué ocurre lo que presenciamos y a que reestemos impresionados por el ambiente en que se desarrolla. En este respecto, es difícil alcanzar una evocación más justa. Sentimos toda la inquietud de aquella alma femenina, arrastrada hacia el hombre en quien adora por el fuego que la consume, y al cual sacrifica la paz del hogar primero, su hija después y aun la tranquilidad de su conciencia en un momento supremo, en que está a las puertas de la muerte; sentimos cómo en aquella casa, llena de amor, se echa de menos algo; cómo se ciernen la inquietud; cómo aquella egoísta satisfacción que juntó a Octavia y a Pedro no acaba de ser completa, porque ambos, si viven para sí, se encuentran conque algo fuera de ellos existe, que pesa sobre ellos, por más que se apartaron de su jurisdicción.

Doble es el conflicto, y si el uno corresponde a la conciencia de Octavia, que lucha entre la salvación de su alma y el amor que en su vida; el otro atañe a Pedro, para quien, asimismo, es un tormento el que sufre su amante, colocada entre el inmenso cariño que le tiene y lo que le demandan sus creencias religiosas.

Frente a frente de esos dos seres yérguese la figura del padre Rojas, inflexible en su decisión de que aquella alma no se pierda; obrando sin rodeos para la consecución de su noble propósito, sufriendo resignado los desaires de que es objeto. Y pareja de ese personaje, coadyuvando a su acción, hallamos a la madre de la descarriada. Ambos, naturalezas rectilíneas, son la voz del deber que no admite concesiones; y no se dejan dominar por otro sentimiento que no sea aquel que permite ir por el mundo con el corazón limpio de toda mancha. Y para que la voz del deber se imponga, se acorazan contra la piedad. Pero Octavia muere de pronto, cuando está resuel-

ta a volver a casa del esposo, con quien la casaron sin contar con su voluntad, y es entonces cuando el padre Rojas, dirigiéndose a la madre, nos recuerda la piedad divina; — ¡Quién sabe — exclama — si ese gran amor, que a nosotros nos asusta, le sirva de disculpa a los ojos de Dios!

Explicado así, pierde el fondo moral de *El yermo de las almas* mucho de su vigor que lo tiene sobre manera, y se desvanece el perfume de arte que emana de tal concepción literaria, en la cual la clave no la hallamos hasta lo último: cuando aparece el marido, que le doblaba los años a su mujer y a quien había perdonado su extravío mucho antes de que falleciera.

Cada cual, en su respectiva posición, procede conforme a ella y se sostiene en su conducta haciendo más hondo el conflicto tantas veces cuantas parece que va a ser solucionado, hasta que con la muerte de Octavia se desahunda por fin. Esa persistencia del carácter de los personajes hace que, por lo firme, llegue un momento en que figuras que semejaba que iban a tener solo una importancia relativamente secundaria, se adelantan de término y la adquieran decisiva. Lo que, en un principio, puede aventurarse que sea un drama de amor, la tragedia de un corazón femenino, acaba por tener el alcance de un drama de la conciencia.

Podrán dividirse los pareceres por lo que afecta al carácter de la obra — prolongados aplausos hubieron de contrastar con algunos silbidos; — pero los imparciales reconocerán que no abundan en el teatro actual producciones de tan recia textura y que compárase o no el punto de vista desde el cual enfoca el señor del Valle Incián el problema aludido, el adulterio, no ha de negársele la emoción artística que en todo instante logra que palpite en la escena. Con un asunto en que tan fácil era salirse de la esfera del arte, para entrar en el terreno ajeno a éste, acierta a sostener una tónica de severo comedimiento.

Manifestado cuanto queda expuesto sale al encuentro otro punto a tratar. Lo que tiene en contra suya esa obra para que no complazca por entero a la masa del público, descontado ya lo que refiérese a su fondo moral; que indiqué antes que no será aceptado unánimemente. La tensión a que sin descanso obliga y la nota de tristeza que impera, son parte a deprimir el ánimo, hasta el extremo de que no todos se vean capaces de resistir la lamentación incesante de la enferma de mal de amores y de conciencia turbada por el temor.

De los intérpretes hay que nombrar preferentemente al señor Rivero, quien estuvo admirable. Revistió de gran dignidad la figura del padre Rojas y la caracterizó de modo intachable. Difícilmente puede ser superado en ese papel. En cuanto a la señora Xirgu, luchó con la inmensa dificultad de sostener la tónica quejumbrosa de la protagonista. Tuvo aciertos indiscutibles y ráfagas de emoción, que no es poco. Ramos de flores cayeron a sus pies, al concluir el segundo acto.

El señor Puga sorteó con habilidad su ingrato papel.

M. RODRÍGUEZ CODOLÀ.

Anexo 3: Traducciones de los fragmentos seleccionados

- Página 20:

Marta: No sé per què tinc de plorar d'aquesta manera! Tants anys que no ploro aixís!... Si jo em pensava que ja ni en sabia! (*Se va eixugant amb pauses.*) Jo havia de dir que no, i sempre que no al Sebastià; que per força no m'hi casarien! Ara jo veig, ara, lo desgraciada que sóc. (*Pausa*) Si no sóc ningú, jo, ningú; que em van agafar com una bèstia, i com una bèstia m'han criat; i ara... Mareta meva! (*Pausa*) Jo no el vui, no, aquest home! Jo no l'haig de voler al Manelic! Que em deixin estar tota sola! (*Petit remor fora.*) Serà el Sebastià; que no ho vegi que ploro, que em pegaria, el males entranyes! Si ell me pegava fins que em matés, sí que ploraria, sí; sí que ploraria. Mes el Sebastià també deu patir casar-me a mi, ara; perquè si no em portés voluntat, ell prou que em llençaria! I té, no, que em vol aquí! Aquí sempre, sempre! (*Pausa*) Que en dec ser de dolenta jo! Dolenta d'aquí ben endintre! Perquè si no ho fos tant, de dolenta, tindria més esperit, jo, i ja fa temps que hauria fugit d'aquesta casa, o m'hauria tirat pel xuclador de la resclosa! (*Rabiosa contra ella mateixa*) I no m'hi tiraré ni avui mateix; i fins m'hi casaré amb aquest home! (*Remor a fora*) Què és això a fora! Serà el pastor! Sí, sí; serà el Manelic! Jo no el vui veure! Jo no el vui veure! (*Fuig cap a dintre*).

Marta: ¡No sé por qué tengo que llorar así! ¡Hace tantos años que no lloraba así! ... Si yo creía que ya ni sabía llorar! (*Se limpia las lágrimas con pausas*). ¡Debería decirle que no, y siempre que no a Sebastià, que a la fuerza no me casarían! Ahora veo bien lo desgraciada que soy. (*Pausa*) Si yo no soy nadie, nadie; que me cogieron como a una bestia, y como a una bestia me han criado; y ahora... ¡Madre mía! (*Pausa*) ¡Si yo no quiero a este hombre! ¡Yo no tengo que querer a este hombre! ¡Que me dejen estar sola! (*Leve ruido, fuera.*) Será Sebastià; que no vea que lloro que me pegaría, ¡el desgraciado! Si me pegara hasta matarme si que lloraría, sí; sí que lloraría. Pero Sebastià también debe sufrir al casarme a mí ahora; ¡porque si yo no le importara me echaría de aquí! ¡Y no, mira, me quiere aquí! ¡Siempre aquí, siempre! (*Pausa*) ¡Debo ser muy mala! ¡Mala aquí, aquí adentro! ¡Porque si no fuera tan mala tendría más espíritu, y ya hace tiempo que hubiese huido de esta casa o me hubiese tirado por el remolino de la presa! (*Rabiosa contra ella misma*) ¡Pero no voy a tirarme, ni siquiera hoy, e incluso voy a casarme con este hombre! (*Ruido fuera*) ¡Qué es eso de ahí fuera! ¡Será el pastor! Sí, sí; ¡será el Manelic! ¡No quiero verle! ¡Yo no quiero verle! (*Huye hacia dentro*)

- Página 22:

“J’aurais demandé l’aumône comme une bohémienne... Vois-tu, je préférerais l’abandon à leur hospitalité.”

“Habría pedido limosna como una de esas bohemias... ya lo ves, preferiría el abandono antes que su hospitalidad”.

LAURENT

Aie confiance. Nous nous calmerons aux bras l'un de l'autre, lorsque nous serons deux contre l'effroi. Quand viendrai-je?

THÉRÈSE

La nuit de nos noces. Et elle ne tardera pas, vois-tu. Le dénouement est proche. Prends garde, voici ma tante

LAURENT

Confía en mí. Cuando nos encontremos solos contra el miedo hallaremos refugio el uno en brazos del otro. ¿Cuándo debo regresar?

THÉRÈSE

La noche de bodas. Y no tendrás que esperar mucho. El desenlace se acerca. Cuidado, oigo a mi tía.

MADAME RAQUIN, (*regardant le portrait*).

Ah c'est ça. La bouche surtout, la bouche est frappante.

Tu ne trouves pas, Thérèse ?

THÉRÈSE, (*sans s'approcher*).

Si. (Elle va à la fenêtre, où elle s'oublie, le front contre la boiserie.)

MADAME RAQUIN, (*observando el retrato*).

Ah, eso es. Sobre todo la boca, la boca es impresionante. ¿No crees, Thérèse?

THÉRÈSE, (*sin acercarse*)

Sí (*Va hacia la ventana, donde se evade, con la frente contra la madera*).

LAURENT, (*se séparant d'elle, d'une voix plus basse*).

Si tu étais veuve pourtant...

THÉRÈSE, (*rêveuse*).

Nous nous marierions, nous ne craindrions plus rien, nous réaliserions notre rêve.

[...]

THÉRÈSE, (*seule, après un instant de rêverie*).
Veuve.

LAURENT, (*separándose de ella, bajando la voz*).
Pero si fueras viuda...

THÉRÈSE, (*soñadora*).
Nos casaríamos, no temeríamos nada más, cumpliríamos nuestro sueño.
[...]

THÉRÈSE, (*sola, tras un instante de ensoñación*).
Viuda.

- Página 25

MARTA

[...] I quan més ballava jo, més reia la gent, menos l'amo, que em mirava, em mirava!
[...] i després me va agafar pel cos i va preguntar al pare què volia. [...] Ell me va
asseure a sobre els seus genolls, que jo tenia catorze anys, i el Sebastià ja potser trenta...
I... d'aquell dia va venir que al pare el va fer Moliner. I a mi... fins ara... (*Tapant-se la
cara amb les mans.*)

MARTA

[...] Y cuanto más bailaba yo más se reía la gente, excepto el amo, que me miraba, ¡me
miraba! [...] y luego me cogió por la cintura y le preguntó a mi padre qué quería [...] Me
sentó sobre sus rodillas, yo tenía catorce años y él quizás ya treinta... Y... desde ese
día hizo a mi padre molinero. Y a mí... hasta hoy... (*Tapándose la cara con las
manos*).

MARTA (*plorant*) [...] I el Sebastià, el mal home, perquè ara sí que ho veig que ho ha
sigut tota la vida, un mal home, per allà baix divertint-se pels hostals, i... tant de bo s'hi
quedés per sempre! Perquè si el Sebastià no tornava mai més, qui sap si el Manelic
encara em perdonaria, que ell sí que és bo, que se li veu a la cara, i m'estima [...]

MARTA (*llorando*)

[...] Y Sebastià, el mal hombre, porque ahora sí que veo que toda la vida ha sido un mal hombre, divirtiéndose allí abajo por los hostales y... ¡ojalá se quedara allí para siempre! Porque quién sabe, quizá si Sebastià no volviera nunca más Manelic podría perdonarme, porque él sí que es bueno, que se le ve en la cara, y me quiere [...]

SALOME

I will not stay. I cannot stay. Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. In truth, yes, I know it.

SALOME

No me quedaré. No puedo quedarme. ¿Por qué me mira el Tetrarca de esa forma todo el rato? ¿Con esa mirada inquisitiva bajo sus párpados temblorosos? Es un poco raro que el marido de mi madre me mire de esa forma. No sé por qué lo hace. Bueno, de hecho sí, ¡sí que lo sé!

HERODIAS

You must not look at her! You are always looking at her !

HERODIAS

There are others who look at her too much.

HERODIAS

I have told you not to look at her.

HERODIAS

You are looking again at my daughter. You must not look at her. I have already said so.

HERODIAS

¡No deberías mirarla! ¡Siempre la estás mirando!

HERODIAS

También hay otros que la miran demasiado.

HERODIAS

Te dije que no la miraras.

HERODIAS

Estás mirando otra vez a mi hija. No deberías mirarla. Ya te lo he dicho.

- Página 26:

SALOME

[*Smiling.*]

Thou wilt do this thing for me, Narraboth, Thou knowest that thou wilt do this thing for me. And on the morrow when I shall pass in my litter by the bridge of the idol-buyers, I will look at thee through the muslin veils, I will look at thee, Narraboth, it may be I will smile at thee. Look at me, Narraboth, look at me. Ah ! thou knowest that thou wilt do what I ask of thee. Thou knowest it ... I know that thou wilt do this thing.

THE YOUNG SYRIAN

[*Signing to the third soldier*]

Let the prophet come forth. . . . The Princess Salome desires to see him.

SALOME

(*Sonriendo*)

Harás esto por mí, Narraboth, sabes que lo harás por mí. Y mañana cuando pase en mi litera por el puente de los adoradores, te miraré a través de mi velo de muselina, te miraré, Narraboth, y puede que hasta te te sonría. Mírame, Narraboth, mírame. ¡Ah! Sabías que harías lo que te pidiera. Lo sabías... sé que harás esto por mí.

EL JOVEN SIRIO

(*Señalando al tercer soldado*)

Deja que el profeta se acerque... La princesa Salomé desea verle.

- Página 27:

SALOME

Let me kiss thy mouth.

JOKANAAN

Cursed be thou! daughter of an incestuous mother, be thou accursed!

SALOME

I will kiss thy mouth, Jokanaan.

JOKANAAN

I do no wish to look at thee. I will not look at thee, thou art accursed, Salome, thou art accursed. [*He goes down into the cistern.*]

SALOME

I will kiss thy mouth, Jokanaan ; I will kiss thy mouth

SALOME

Déjame besar tu boca.

JOKANAAN

¡Maldita seas ! ¡Hija de una madre incestuosa, maldita seas!

SALOME

Besaré tu boca, Jokanaan.

JOKANAAN

No quiero mirarla. No la miraré, tú, maldita, Salomé, maldita seas. (*Se adentra en la cisterna*).

SALOME

Besaré tu boca, Jokanaan; besaré tu boca.

SALOME

I am awaiting until my slaves bring perfumes to me and the seven veils, and take off my sandals. [*Slaves bring perfumes and the seven veils, and take off the sandals of Salome.*]

HEROD

Ah, you are going to dance with naked feet. 'Tis well ! 'Tis well. Your little feet will be like white doves. They will be like little white flowers that dance upon the trees. . . . No, no, she is going to dance on blood. There is blood spilt on the ground. She must not dance on blood. It were an evil omen.

SALOME

Estoy esperando a que mis esclavos me traigan perfumes y los siete velos, y me quiten las sandalias. (*Los esclavos traen perfumes y los siete velos, y le quitan las sandalias a Salome*).

HEROD

Ah, vas a bailar descalza. ¡Eso esta bien, muy bien! Tus pequeños pies serán como palomas blancas. Serán como flores blancas danzando bajo los árboles... No, no, va a bailar sobre la sangre. Hay sangre derramada en el patio. No debería bailar sobre la sangre. Sería un mal presagio.

- Página 27:

(Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Kniee, sie reckt die Arme aus, es iste in namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.)

(Elektra se ha levantado. Camina solemnemente bajo el umbral. Tiene la cabeza echada hacia atrás como una ménade. Dobla las rodillas y extiende los brazos, camina hacia delante ejecutando una danza sin nombre.)

- Página 28:

ELEKTRA

Vergessen? Was! Bin ich ein Tier? Vergessen? Das Vieh schläft ein, von halbgefreßner Beure die Lefze noch behängt, das Vieh bergißt sich und fängt zu kauen an, indes der Tod schon würgend auf ihm sitzt, das Vieh vergißt, was aus dem Leib ihm kroch, und stillt dem Hunger am eingnen Kind – ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen!

ELEKTRA

¿Olvidar? ¡Qué! ¿Acaso soy un animal? La bestia duerme, con una presa a medio comer colgando de su morro; pero se le olvida y empieza a rumiar, mientras frente a él yace el muerto ya estrangulado. La bestia se olvida de lo que ha llevado en su vientre y sacia su hambre comiéndose a su propio hijo. Yo no soy una bestia, ¡no puedo olvidar!

SALOME

Ah! thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Jokanaan. Well ! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, Jokanaan. I said it ; did I not say it ? I said it. Ah ! I will kiss it now. . .[...] I love thee only. . . . I am athirst for thy beauty ; I am hungry for thy body ; and neither wine nor fruits can appease my desire. What shall I do now, Jokanaan ? Neither the floods nor the great waters can quench my passion. I was a princess, and thou didst scorn me. I was

a virgin, and thou didst take my virginity from me. I was chaste, and thou didst fill my veins with fire. . . . Ah ! ah ! wherefore didst thou not look at me, Jokanaan ? If thou hadst looked at me thou hadst loved me.

SALOME

¡Ah! No querías que besara tu boca, Jokanaan. Bien, la besaré ahora. La morderé con mis dientes del mismo modo en que uno muerde una fruta madura. Sí, besaré tu boca Jokanaan. Lo dije, ¿acaso no lo dije? Lo dije. ¡Ah! Voy a besarla ahora... [...] Solo te quiero a ti... estoy sedienta de tu belleza; hambrienta de tu cuerpo; y mi deseo no puede ser aplacado con fruta ni vino. ¿Qué debería hacer ahora, Jokanaan? Ni las inundaciones ni las muchas aguas pueden sofocar mi pasión. Yo era una princesa y tú me despreciaste. Era una virgen y me arrebataste mi virginidad. Era casta y tú inflamaste mis venas... ¡Ah! ¡Ah! ¿Por qué no me miraste, Jokanaan? Si me hubieras mirado te hubieses enamorado de mí.

- Página 28:

ELEKTRA

[..] Meine Scham hab'ich geopfert, so wie unter Räuber bin ich gefallen, die mir auch das letzte Gewand vom Leibe rissen! Ohne Brautnacht bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen von einer, die gebärt, hab'ich gespürt und habe nichts zur Welt gebracht, und eine Prophetin bin ich immerfort gewesen und habe nichts Hervorgeholt aus mir und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung.

ELEKTRA

[...] Sacrifiqué mi vergüenza, ¡como si hubiese caído entre ladrones que desgarraron hasta el último pedazo de mi cuerpo! Mi noche de bodas ya pasó, así que ya no soy como las vírgenes, he sentido el deseo de ser madre, pero no he traído nada a este mundo. Siempre he sido una profeta, de mí y de mi cuerpo nunca salió otra cosa que maldiciones y desesperación.

- Página 29:

“(Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.)

(Da unos cuantos pasos más de tenso triunfo y cae desplomada al suelo.)

HEROD *(turning around and seeing Salome)*

Kill that woman! *The soldiers rush forward and crush beneath their shields Salome, daughter of Herodias, Princess of Judaea.*

HERODES *(girando alrededor y mirando a Salomé)*

¡Matad a esa mujer! *Los soldados se abalanzan sobre Salomé y aplastan con sus escudos a la hija de Herodias, princesa de Judea.*

MANELIC

Ni pots defensar-te! Ni en saps! Ni et valdria! Què em fa? Té, more't, i more't de cara an ella! *(Llençant-lo de cara a la Marta.)*

MANELIC

¡Ni puedes defenderte, ni sabes! ¡Ni te valdría! ¿Qué más me da? Toma, muere, ¡y hazlo frente a ella! *(Lanzándolo de cara a Marta.)*

- Página 30:

THÉRÈSE.

L'impunité est trop lourde. Nous nous jugeons et nous nous condamnons. *(Elle ramasse le flacon d'acide prussique, boit avidement et tombe foudroyée, aux pieds mêmes de madame Raquin. Laurent, qui lui a arraché le flacon, boit à son tour, et va tomber à droite, derrière la table à'ouvrage et les chaises.)*

THÉRÈSE

La impunidad es insoportable. Nosotros mismos nos juzgamos y condenamos. *(Coge el frasco de ácido prúsico, bebe ávidamente y se desploma, a los pies de madame Raquin. Laurent, que le ha arrebatado el frasco, bebe también, y cae a la derecha, tras la mesa de trabajo y las sillas.)*

MARTA (*a part*):

Com fer-ho jo, per parlar força amb aquest home, i que ell em parli! Com! Que jo no el vui sempre callat amb mi, despreciant-me! Vui que em castigui! I m'arrossegi per terra! I que em tracti com a una cosa seva! (*Cridant-lo amb por.*) Manelic! [...] Parla'm! Insulta'm! Pega'm! Mes no te'n vagis! (*S'abraça als seus genolls sanglotant.*)

MARTA (*a parte*):

Cómo lo hago para hablar con este hombre, ¡y que él me hable también! ¡Cómo! ¡Que yo no quiero que esté siempre callado conmigo, despreciándome! ¡Quiero que me castigue! ¡Y que me arrastre por el suelo! ¡Y que me trate como algo suyo! (*Llamándolo, con miedo.*) ¡Manelic! [...] ¡Háblame! ¡Insúltame! ¡Pégame! ¡Pero no te vayas! (*Se abraza a sus rodillas, sollozando.*)

- Página 31:

MANELIC

Mes això de letxuguino... (*Tothom riu fort. Després de veure que encara riuen es posa furiós.*) Vull saber què vol dir letxuguino! (*Rialla més forta. Agafa amb ràbia al NANDO. Les dones xisclen.*) Aquest que ho digui! (*La MARTA parlava al SEBASTIÀ i se'n deixa.*)

NANDO

Vol dir... no ho sé! Vol dir... currutaco!

MANELIC (*deixant-lo convençut*):

Bueno, això sí. (*Repensant-se i molt cremat altre cop.*) I què vol dir currutaco? (*Altra rialla de tothom.*) Currutaco, què vol dir? (*Agafa un de la gent.*) Tu, que parlis! (*L'hi fan deixar xisclant les dones. Corre darrera d'elles.*) Què vol dir currutaco? (*Pega al que atrapa, furiós.*)

MANELIC

Pero esto de lechuguino... (*Todos ríen fuerte. Después de ver que se ríen se pone furioso.*) ¡Quiero saber qué significa lechuguino! (*Ríen más fuerte. Coge a Nando con fuerza. Las mujeres gritan.*) ¡Este, que lo diga! (*Marta hablaba con Sebastià y se calla.*)

NANDO

Significa... ¡no sé! Significa... ¡currutaco!

MANELIC (*quedándose convencido*)

Bueno, eso sí. (*Pensádoselo mejor y otra vez enfadado.*) ¿Y qué significa currutaco? (*Todo el mundo vuelve a reír.*) Currutaco, ¿qué significa? (*Coge a uno de entre el gentío.*) Tú, ¡habla! (*Los gritos de las mujeres le hacen soltarlo. Corre tras ellas.*) ¿Qué significa currutaco? (*Pega al que atrapa, furioso.*)

- Página 32:

Casa-molí a pagès. La cuina. Al fons, banda esquerra, una porta sobre dos graons que estarà coberta per una cortina. Al fons, banda dreta, porta gran que dóna a un porxo; pel costat dret del porxo s'anirà cap al lloc de les moles; més enllà del porxo hi haurà cases, arbres, etc. A la banda dreta de l'escena una taula de menjar. Pertot cadires, bancs, eines del molí, sacs de blat, etc. És al caient de la tarda.

Casa-molino de labrador. La cocina. Al fondo, en la parte izquierda, una puerta sobre dos escalones que estará cubierta por una cortina. Al fondo, en la parte derecha, puerta grande que da a un porche; por el lado derecho del porche se irá hacia el lugar de las muelas; más allá del porche habrá casas, árboles, etc. En la parte derecha de la escena una mesa de comer. Por todos lados sillas, bancos, herramientas de molino, sacos de trigo, etc. Al atardecer.

De prompte es veu passar un llum per darrera de la cortina que dóna a l'interior de la casa.

MARTA (*a part*):

El... Sebastià! Oh! (*Amb horror*)

[...]

MANELIC (*mig adormit i plorant*):

Tot dorm a la jaça; i el llop no vindrà, no vindrà... no vin... (*Va movent els llavis mentres cau el teló.*)

De repente se ve pasar una luz tras la cortina que da al interior de la casa.

MARTA (*a parte*):

¡Sebastià! ¡Oh! (*horrorizada*)

[...]

MANELIC (*adormilado y llorando*):

Todo duerme en el prado; y el lobo no vendrà, no vendrà... no ven... (*Va moviendo los labios mientras cae el telón.*)

- Página 33:

Une grande chambre à coucher, passage du Pont-Neuf, servant en même temps de salon et de salle à manger. [...] À gauche, au second plan, en pan coupé, un lit dans une alcôve et une fenêtre donnant sur un mur nu; au premier plan, une petite porte, et, sur le devant de la scène, une table à ouvrage. À droite, au second plan, la rampe d'un escalier tournant descendant dans une boutique; au premier plan, une cheminée garnie d'une pendule à deux colonnes et de deux bouquets de fleurs artificielles sous verre; des photographies sont pendues des deux côtés de la glace.

Un gran dormitorio, paso del Pont-Neuf, que sirve a la vez de salón y comedor. [...] A la izquierda, en segundo plano, visto en corte, una cama en una alcoba y una ventana que da a un muro desnudo; en primer plano, una puertecita, y, delante de la escena, una mesa de trabajo. A la derecha, en segundo plano, la rampa de una escalera de caracol que desciende hasta una boutique; en primer plano, una chimenea decorada por un péndulo de dos columnas y dos ramos de flores artificiales en un vaso; hay fotografías colgando de los dos lados del cristal.

- Página 33:

“ACTE I. Huit heures. Une soirée d'été, après le souper. La table est encore servie: la fenêtre reste entr'ouverte. Une grand paix, une grande douceur bourgeoise.”

“ACTO I. Ocho de la tarde. Una tarde de verano, tras la cena. La mesa sigue puesta: la ventana está entrabierta. Gran paz, dulzura burguesa.”

- Página 34:

Scene.—A great terrace in the Palace of Herod, set above the banqueting-hall. Some soldiers are leaning over the balcony. To the right there is a gigantic staircase, to the left, at the back, an old cistern surrounded by a wall of green bronze. The moon is shining very brightly.

Escena. –Una gran terraza en el Palacio de Herodes, sobre la sala de fiestas. Algunos soldados se apoyan en el balcón. A la derecha, una escalera gigante, a la izquierda, al fondo, una vieja cisterna rodeada por una pared de bronca verde. La luna brilla muy intensamente.

THE PAGE OF HERODIAS

Look at the moon. How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things.

THE YOUNG SYRIAN

She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has Little White doves for feet. One might fancy she was dancing.

PAJE DE HERODIAS

Mira la luna. ¡Qué extraña se ve! Parece una mujer saliendo de la tumba! Es como una mujer muerta. Uno podría llegar a pensar que está buscando cosas muertas.

EL JOVEN SIRIO

Luce de forma extraña. Es como una princesita que lleva un velo amarillo, y cuyos pies son de plata. Es como una princesa que tiene pequeñas palomas blancas por pies. Uno podría pensar que está bailando.

[The slaves put out the torches. The stars disappear. A great black cloud crosses the moon and conceals it completely. The stage becomes very dark. The Tetrarch begins to climb the staircase. [...]. A ray of moonlight falls on Salome and illumines her.]

[Los esclavos encienden las antorchas. Las estrellas desaparecen. Una gran nube negra atraviesa la luna y la oculta completamente. El escenario se oscurece. El Tetrarca comienza a descender la escalera [...]. Un rayo de luna cae sobre Salomé y la ilumina.]

- Página 35:

(Schauplatz der Handlung: Mykene. Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherinnen unter ihnen.)

(Lugar de acción: Mykonos. Patio interior, delimitado por la parte trasera del palacio y edificios bajos en los que viven los criados. Sirvientas en el pozo, delante a la izquierda. Vigilantes entre ellas.)

- Página 36:

ELEKTRA

Es ist nichts anders, als daß ich endlich klug ward und zu denen mich halte, die die Stärkeren sind. Erlaubst du, daß ich voran dir leuchte?

ELEKTRA

No hay nada distinto, es solo que ahora finalmente obro sabiamente y estoy del bando de aquellos que son los más fuertes. ¿Me permites alumbrarte?
